ISSN 0130-3031

Декоративное Искусство СССР

5
258
1979

ДРУЖБА С НАРОДНОЙ МОНГОЛИЕЙ,
НАШИМ СТАРЕЙШИМ СОРАТНИКОМ
ПО БОРЬБЕ ЗА СОЦИАЛИЗМ,—
ЭТО ДЛЯ НАС, СОВЕТСКИХ ЛЮДЕЙ,
ДЕЛО ЧЕСТИ
И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО ДОЛГА.

Л. И. БРЕЖНЕВ



Искусство Монголии сегодня



«Соёмбо» — национальная эмблема Монгольской Народной Республики

Все виды и жанры изобразительного искусства современной Монголии как составная часть социалистической культуры берут начало от традиционного народного творчества и, обогащаясь лучшими образцами передового мирового искусства, развиваются в тесной связи с теми общественно-экономическими преобразованиями, которые происходят в Монголии в процессе строительства социализма.

Становление и развитие изобразительного искусства социалистического реализма в МНР в послереволюционный период проходили в обстановке острой и длительной классовой борьбы, идейного разгрома идеологии и культуры феодализма, ибо, как указывал В. И. Ленин, «...культурная задача не может быть решена так быстро, как задачи политические и военные... По самому существу дела тут нужен срок более длинный, и надо к этому более длинному сроку приспособиться, рассчитывая свою работу, проявляя наибольшее упорство, настойчивость и систематичность» *.

Разрабатывая программу развития современного искусства в целом, изобразительного искусства в частности, Монгольская народно-революционная партия на первом этапе видела одну из главных задач в широком просветительстве художественными средствами. Особое внимание уделяла партия развитию агитационно-пропагандистского искусства. К этому виду искусства относилась массовая тиражная графика, то есть рисунок различных жанров в партийной печати, политический плакат и т. д. Еще в начале 20-х годов в тогдашнем Петрограде по заказу ЦК МНРП была издана первая серия монгольских революционных плакатов, сыгравших большую роль в деятельности партии по массовой политико-просветительной работе, эти плакаты способствовали преобразованию мировоззрения масс и их пониманию нового социалистического искусства.

Основываясь на достижениях функционально-пропагандистского искусства, которое получило широкое развитие в 30—40-е годы, зародились современное монгольское монументально-декоративное искусство, живопись, скульптура и архитектура.

Современные произведения монгольских художников-монументалистов и архитекторов отражают революционный процесс, главные определяющие черты социализма, рассказывают о больших преобразованиях в Монголии, активно участвуют в воспитании нового человека — строителя социализма.

Обеспечивая благосостояние народа, за годы народной власти в МНР получила свое утверждение новая современная архитектура, во многом основанная на применении опыта европейской классической и советской архитектуры, обращенная к лучшим традициям национального зодчества. Создатели комплексов и уникальных художественных сооружений, осуществляя ленинские идеи плана монументальной пропаганды, средствами архитектуры и монументально-декоративного искусства провозглашают торжество народной революции и социализма в МНР.

В городах и населенных пунктах народной Монголии воздвигнуты десятки памятников вождям и ветеранам революции, героям МНР и героям труда. Среди них почетные места занимают конный монумент Д. Сухэ-Батора (автор скульптор С. Чоймбол) на центральной площади г. Улан-Батора, монументальный комплекс, посвященный советским воинам, на горе Зайсан-толгой близ столицы МНР, памятники в районе Халхин-Гола и другие.

Многие здания, их интерьеры и экстерьеры, отдельные объекты общественного, гражданского и промышленного назначения украшаются произведениями изобразительного искусства, что придает их облику своеобразный художественно законченный вид. Подчеркивается при этом образная содержательность композиции и их функциональный характер, отвечающий назначению зданий. В этом отношении особо выделяются Дворец бракосочетания (руководитель авторского коллектива Д. Амгалан) и здание Музея революции (архитектор Г. Лувсандорж).

Монгольские художники и архитекторы умело сочетают традиционные виды народного искусства, такие, как резьба по дереву, аппликация и вышивка, с формами монументального искусства — стенной росписью, фреской, мозаикой, витражом, рельефом, скульптурой, чеканкой. Такие произведения, как фреска М. Бутэмжа в Доме юного техника, аппликация и художественные вышивки Б. Цэрмы, А. Цэрэнху, Б. Норолхо, гобелены молодых художников в здании молодежного театра г. Дархана и другие работы, украшают многие дворцы и залы. Прочно входят в быт также различные изделия декоративно-прикладного искусства и народного творчества.

В дальнейшем художникам предстоит решить более серьезные и сложные задачи: усилить роль произведений монументального искусства в оформлении городской среды, повысить эстетическую выразительность социалистических городов и сел, создать определенный стиль в монументально-декоративном искусстве, в котором интернациональное и социалистическое выступило бы в неразрывном единстве с тем лучшим, что предоставляет нам художественное наследие монгольского народа.

Тесные дружественные взаимоотношения между МНР и СССР находят яркое подтверждение и в области искусства. Продолжают крепнуть творческие взаимосвязи монгольских художников с мастерами советского искусства, что оказывает благотворное влияние на достижения монументального искусства МНР. Наши дружественные народы, сплоченные единством целей, общностью идеалов, верностью коммунизму, связаны узами братской дружбы, нерушимой верностью марксизму-ленинизму, пролетарскому интернационализму. Из года в год обогащаются и ширятся формы сотрудничества между художниками Монголии и Советского Союза, осуществляется постоянный обмен выставками и делегациями, проходят совещания по вопросам развития социалистического искусства, предпринимается совместное участие в двусторонних и многосторонних международных симпозиумах и т. п. Монгольский народ стремится к дальнейшему укреплению интернациональных связей, развитию дружбы и сотрудничества с СССР; к расширению и углублению контактов во всех областях экономической и культурной жизни.

МНРП, правительство МНР постоянно проявляют заботу о народном искусстве, о сохранении и продолжении его лучших традиций. Так, принят ряд постановлений, целью которых является устранение недостатков, препятствующих дальнейшему развитию народного творчества, утверждение его роли и значения для социалистической культуры; предприняты последовательные меры, направленные на поддержку и развитие народных талантов. Сюда относятся присуждение народным мастерам почетных званий и правительственных наград МНР, проведение республиканских смотров, конкурсов, выставок произведений народных и самодеятельных художников, обсуждение и изучение их творчества. Особое внимание обращается на восстановление забытых традиций, на выявление и исследование технологии, практических навыков народных мастеров. При старейших мастерах организуется ученичество, налаживается специальное профессиональное обучение молодых художников в целях обеспечения преемственности искусства. При Союзе монгольских художников функционирует предприятие народных промыслов, оно стремится к повышению художественного качества продукции, к выпуску высокохудожественных и уникальных изделий.

Готовясь к славному юбилею — 60-летию Монгольской народной революции, который состоится в 1981 году, мастера искусств МНР работают над новыми произведениями, над неуклонным повышением их идейно-художественного уровня, ищут новые формы художественного выражения общественных и эстетических идей времени. Среди самых значительных объектов, мобилизующих творческие силы художников-монументалистов, назовем строительство, оформление и создание экспозиции музея В. И. Ленина в Улан-Баторе и сооружение монументального комплекса в районе Халхин-Гола, где 40 лет тому назад монголо-советские войска вели ожесточенные бои за свободу и независимость МНР и одержали победу над японским милитаризмом. Предстоит художественно оформить новые гражданские и общественные архитектурные объекты, создать образцовые социалистические города и села в стране. В творчестве архитекторов и художников МНР ставится и решается задача органической связи произведений монументального искусства с архитектурой, а также с жизненно-природной средой сегодняшнего человека, комплексное решение архитектурно-пространственной среды города.

«В нашей стране продолжается процесс углубления социалистической культурной революции... мы должны придавать большое значение повышению роли литературы и искусства в деле социалистического строительства и эффективно использовать их в коммунистическом воспитании трудящихся», — отметил товарищ Ю. Цеденбал в Отчетном докладе ЦК МНРП на XVII съезде партии.

Осуществление культурной революции имеет особенно большое значение для Монгольской Народной Республики, которая, миновав целую историческую формацию капитализма, перешагнула в социализм.

Экономические и общественно-политические перемены, происшедшие в МНР, обусловили возможность преобразования ее духовной жизни на основе марксистско-ленинской идеологии. Решающую роль играла и играет при этом многогранная деятельность МНРП по развитию национальной социалистической культуры. Проблемы ее развития, связи с народом всегда стояли и стоят в центре внимания партии и правительства МНР.

* В. И. Ленин. ПСС, т. 44, с. 174—175.

Социалистическая культура и национальные традиции



От редакции

Этот номер «ДИ СССР» посвящен искусству Монгольской Народной Республики. Идея такого номера зародилась во время пребывания делегации советских художников в Улан-Баторе в связи с проходившей там Неделей советской культуры и искусства. Замысел встретил одобрение и был поддержан правлениями Союза художников МНР и Союза художников СССР. В течение года велась предварительная подготовка материалов, консультации со специалистами советской монголистики, знакомство с имеющимися в советских музеях произведениями монгольского искусства. Затем состоялся выезд редакционной группы «ДИ СССР» (в составе главного редактора О. В. Буткевича, члена редколлегии Л. Г. Крамаренко, фотокорреспондента С. И. Онанова) в МНР.

Во время встреч и бесед с руководящими деятелями монгольской культуры, с активом Союза художников МНР были обсуждены основные проблемы и намечены темы публикаций будущего номера. Была произведена также фотосъемка основных художественных объектов и сделан фоторепортаж о жизни социалистической Монголии.

Личное соприкосновение с древней землей и современной культурой Монголии, с ее природой и людьми произвело на нас громадное впечатление и позволило непосредственно ощутить своеобразие этой страны и неповторимую ценность ее искусства.



Отсюда возникла потребность раскрыть особенности монгольского декоративного искусства в его тесных связях с жизнью народа, с его обычаями и бытом, с его национальным характером и мировосприятием. А также рассмотреть художественные явления современности неразрывно со всем многообразием их историко-культурных традиций. Ведь у монголов, более чем у других народов, сохраняются в декоративном и народном искусстве глубокие исторические корни и устойчивые художественные принципы и не только сохраняются как почитаемое ныне музейное наследие, но и развиваются как живое творчество, доносящее до нас таинственное дыхание древней культуры кочевых народов.

Значение этого явления для нашего времени не нужно доказывать, а чтобы вскрыть его причины, кроме эстетического анализа, мы привлекли данные не только истории искусства, но и археологии, исторической географии и этнологии, которые помогают понять место и значение феномена монгольской культуры для общемирового исторического процесса.

Таким образом данный номер журнала, плод совместной творческой и научной работы советских и монгольских специалистов, является новой комплексной публикацией по современным проблемам и истории Монголии. Мы надеемся, что он вызовет интерес читателей как в нашей стране, так и в Монгольской Народной Республике.

Особое внимание к проблемам декоративного искусства характерно для современной культурной жизни Монголии. Но знаменателен не только сам этот факт, а то, что вопросы декоративного искусства ставятся в непосредственную связь с социальными задачами развития страны.

На XVII съезде МНРП одним из стержневых вопросов дальнейшего развития социалистического общества в Монголии объявлено утверждение социалистического образа жизни и распространение его принципов в широких народных массах. А с этим связывается воспитание патриотизма, социалистического отношения к труду, чувства коллективизма, социалистических норм быта и общественного поведения. Сформулированная таким образом социально-культурная задача настоящего этапа развития МНР заставляет по-новому осмыслить значение всех видов искусства и в особенности роль декоративно-прикладного и монументального искусства, архитектуры и народного творчества. Практическое «вовлечение» декоративного искусства в современную жизнь, тесная связь его с бытом и потребностями народа ставится сейчас во главу угла работы Союза художников и Художественного фонда МНР. Повсеместно наблюдается активизация деятельности предприятий и комбинатов, выпускающих художественные изделия, шире привлекаются художники в сферу архитектуры, оформительского дела и промышленного производства. Много внимания уделяется выявлению очагов народного творчества и охране народных ремесел.



Параллельно идет постепенное теоретическое осознание происходящих в декоративном искусстве процессов как формирования единой художественно-организованной среды жизни общества. Перед художниками, архитекторами и теоретиками встают вопросы комплексного подхода к творческой работе, изучение опыта СССР и других социалистических стран в этой области, анализа национальных традиций и своего места в современном развитии социалистической культуры. Этот круг проблем и стал темой беседы, которую редакция провела в Улан-Баторе во время пребывания в Монгольской Народной Республике. Разговор сосредоточился вокруг трех основных вопросов:

1. Какие произведения и ансамбли представляют наиболее прогрессивные тенденции в становлении социалистического искусства Монголии?

2. Как решаются вопросы современного развития и национального своеобразия монументального и декоративного искусства?

3. Что считать подлинно национальными традициями монгольского искусства?

Я. Уржинэ и Б. Дoржханд
Памятник советским воинам на горе Зайсан-толгой близ Улан-Батора
Общий вид (на обороте обложки) и деталь мозаики (2 стр.)



Действенным видом монгольского изобразительного искусства, одновременно воздействующим на духовный мир и быт человека, является декоративно-прикладное творчество. Перед нами стоит задача поднять его на новую ступень, сделать средством для формирования наиболее подходящей среды, служащей утверждению социалистического образа жизни сегодняшнего человека, повысить его идейно-художественный уровень.

Ю. ЦЕДЕНБАЛ
Из доклада на XVII съезде МНРП

сан в окружающий столицу горный ландшафт. Главный его смысловой и декоративный акцент — мозаичное панно, посвященное разным этапам революционно-освободительной борьбы монгольского народа, где Советская Армия неизменно была его верным другом. Я обращаю внимание именно на эту мозаику, так как ее художественные приемы довольно типичны для настоящего времени.

Хочу напомнить и о второй значительной монументальной мозаике, размещенной в здании филиала Музея революции в г. Алтанбулаге (авторы М. Бутэмж, Г. Баяр).

Интересно отметить, что в этих двух мозаиках умело использованы приемы традиционной монгольской аппликации, только решены они более крупно и теснее связаны со стеной. Эти примеры показывают, что у нас есть удачные попытки сочетать современность решения с национальными традициями.

Другой жанр, идущий по этому пути, — монументально-декоративная чеканка. В технике исполнения здесь используется мастерство старых чеканщиков, кузнецов, ювелиров, а идейно-образное и композиционное решение — современного характера.

Интересный пример синтеза искусств с архитектурой — это наш Дворец бракосочетания. В этом здании и в архитектурном облике есть намек на национальные формы, но главное — прекрасно применена деревянная резьба. Ее орнаментальное богатство скомпоновано из мотивов разных областей прикладного искусства прежних эпох. Хорошо использована символика монгольского орнамента, схвачены его основные линии и ритмы.

В последнее время народное прикладное творчество при поддержке государства и художественных организаций стало развиваться более интенсивно. И перед нами встал вопрос: как отделить народное творчество от художественного ремесла и от самодеятельности? Где искать их истоки, как организовать обучение, как направлять каждый из этих, на мой взгляд, разных видов творческой деятельности? Здесь существует целый ряд мнений, это пока еще нерешенная проблема нашей теоретической и практической работы.

Д. АМГАЛАН, народный художник МНР, директор училища изобразительного искусства

Мы в своей практической работе с молодежью, с учащимися постоянно чувствуем остроту проблемы, которую назвал Сандагдорж. Действительно, как отличить подлинно народное творчество от профессионального прикладного искусства? В жизни мы наблюдаем неизбежный процесс «профессионализации» народного искусства, круг мастеров значительно сузился по сравнению с прошлым, и они уже по существу стали профессионалами своего дела. Художественное ремесло стало их специальностью, их изделия поступают к широкому кругу потребителей — все это признаки профессионального труда.

В прежние времена каждая юрта была собранием народного прикладного искусства, все бытовые предметы — шкафы, кровати, чайники, шахматы изготовлялись самим хозяином дома и членами его семьи. Но постепенно кустарное производство стало вытесняться промышленным и народное творчество начало глохнуть. К 50-м годам завершился социально-экономический скачок в нашей стране и промышленное производство стало преобладающим.

Теперь наступило время осознания значения народного творчества как культурной ценности. Заботу о народных мастерах берет на себя государство. Правительство МНР и лично товарищ Цеденбал проявляют внимание к сохранению очагов народного творчества и оказывают помощь его мастерам. В 1968 году был произведен учет мастеров, сохраняющих художественные навыки и традиции народных ремесел, их оказалось около ста



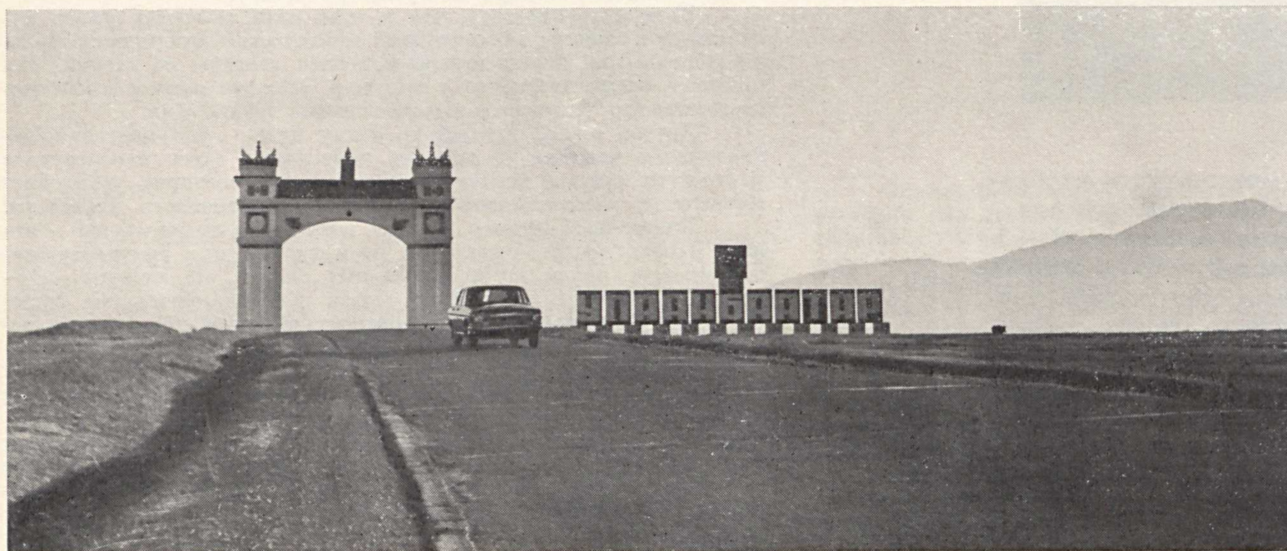
Д. САНДАГДОРЖ, главный редактор журнала «Дурслэх урлаг», секретарь Союза художников МНР

Для современного этапа развития художественной культуры Монголии характерна ориентация на монументальные формы искусства, связанные с городской средой, с архитектурой, на синтез разных видов искусств. Толчок этому направлению дал II съезд художников МНР, состоявшийся в 1962 году, на котором был поднят вопрос об участии художников в оформлении современных городов, о новом облике столицы республики, о развитии монументально-декоративных форм изобразительного искусства. С тех пор значительно активизировалась работа художников и архитекторов во всех областях эстетической организации быта населения и создания так называемой «второй среды», играющей большую идейную и воспитательную роль в формировании социалистического сознания народа. Именно эту тенденцию следует считать наиболее прогрессивной.

Назову крупнейшие произведения, которые были созданы в 70-е годы как реализация этой программы. К 50-летию МНР в Улан-Баторе был сооружен Памятник советским воинам на сопке Зайсан. Это монументальный архитектурно-скульптурный комплекс, стоящий на вершине холма, в предгорье знаменитой горы Богдо-улы. Он органично слит с природой и прекрасно впи-

стр. 5
С. Чойнбол
Памятник
Д. Сухэ-Батору
в Улан-Баторе

Центральный район
Улан-Батора



Ворота при въезде
в Улан-Батор

Традиционное
стремя.
Сталь, чеканка



по всей стране. В 1971 году было реорганизовано наше художественное училище, кроме отделений живописи и рисунка, введены специальности: резьба по дереву, чеканка, обработка кожи, гобелен, национальная живопись «монгол-дзураг» и другие.

Программа училища поддерживает традиционные виды прикладного искусства, мы ищем учеников по всей Монголии, особенно в Западной области, отбираем способных мальчиков и девочек, в семьях которых сохранились художественные навыки и которые склонны к ручному художественному труду. Так мы надеемся возродить традиции, уберечь, «раздуть» теплящиеся огоньки народного творчества.

Молодежь с большим желанием идет учиться, и мы уверены, что многие из них станут хорошими мастерами и достойно продолжат национальные традиции искусства.

А. СЭНГЭЦОХИО, народный художник МНР

На мой взгляд, очень важно сохранять очаги народного творчества на местах. К этому сейчас предпринимаются некоторые шаги. Так, недавно проведено очень полезное мероприятие — смотр самодеятельного прикладного искусства в аймаках. Этот смотр имел целью не только выявить талантливых мастеров, владеющих техникой старинных ремесел, но главное — обратить внимание населения на ценность народного искусства как национального достояния. И это удалось. Нашлись старики, умеющие чеканить, резать по дереву, обрабатывать кожу, и молодежь, любящая эти занятия. Смотр вызвал большой интерес у скотоводов, в скором времени собираемся провести его еще раз.

Там в аймаках мастера работают по традиции, не проходя специальной школы, а просто потому, что знают свое ремесло от отцов и дедов. Это живая линия народного творчества.

А у нас в Союзе художников мастера национального прикладного искусства специально изучают наследие, каноны, символику орнамента и цвета, сознательно обобщают традиционную схему и строят на ее основе новую композицию. Добиваются высокого исполнительского мастерства. По существу наше искусство является профессиональным, развивающим национальное народное творчество.

Х. ПЕРЛЭЭ, историк-археолог, член-корреспондент Академии наук МНР

Очень важно правильно и глубоко понимать традиции монгольского народного творчества. Отмечу, например, одну из особенностей — у монгольских мастеров не было «специализации», каждый из них и рисовал, и лепил, и резал, и чеканил, то есть делал все, что нужно в кочевом хозяйстве. Это и рождало такое единство стиля, орнаментики, цвета, которое нас сейчас поражает. Таково было творчество аратов, «неученое», народное искусство.

Наряду с этим в дореволюционной Монголии существовало обучение искусству. Оно концентрировалось в монастырях, где обучали живописи, чеканке, ксилографии и каллиграфии; существовали учебники, описания технологии, пособия по канонам. Особенно знаменита была «ургинская школа» при монастыре в старой столице Монголии. И теперь еще работают мастера, прошедшие эту школу, например, художник Д. Дамдинсурен, литейщик Х. Дагвадорж и другие. Сейчас многие виды прикладных искусств забыты, такие, как литье, инкрустация, полихромные эмали, да и современная чеканка, на мой взгляд, не имеет ничего общего с прошлой. Надо подумать над их возрождением. Я кратко напомнил эти две линии монгольских художественных традиций, потому что, думаю, они помогут нам разобраться в определении «народного» и «профессионального» в современном прикладном искусстве. С одной стороны, искусство аратов, служащее бытовым целям, оперирующее определенным набором специфических художественных и технических приемов, органичное и цельное в своей основе, рожденное потребностью простого человека в красоте, тесно связанное с природой и народным бытом. Это истоки народного творчества. С другой стороны, искусство, основанное на владении сложной исполнительской техникой, требующее длительного обучения, владения рисунком и композицией, выражающее философские понятия и размышления, склонное к осмыслению поставленных задач. Это специфика профессионального искусства. На мой взгляд, в этом направлении стоит искать ответ на поставленный вопрос.

Н. АРВИС, художник-монументалист

Мы не должны подражать традиционному искусству, хотя наш долг учиться у него, ибо подражание не может быть настоящим творчеством.

Общая и первостепенная задача художников — учиться у

беспредельного богатства первозданной природы и делать еще краше ту «вторую природу», которая создана творческими руками людей. Тут есть чему научиться у национального классического наследия, но логика мышления у современного художника иная, чем в другие исторические эпохи.

Мы основываемся на социалистическом художественном методе, а историческое наследие может быть привлечено лишь некоторыми отдельными принципами.

Поясню свою мысль на конкретных примерах. Роспись в интерьере Дворца медицины и гигиены (автор Н. Сандагсурэн, окончил ЛВХПУ имени Мухиной). Особенность и успех этой росписи заключается, на мой взгляд, не только в том, что автор умело пользуется живописными приемами, но главное искусно сочетает современную общепринятую медицинскую символику с многофигурной композицией, объединив все это орнаментом из лекарственных растений. Также и в росписи Дворца юных техников на тему научно-технического прогресса XX века (автор М. Бутэмж, окончил ВХП Институт в Праге). Художник решает роспись в традиционно-повествовательной форме, начинает сюжет с легендарного Геленхуу, пытавшегося взлететь с высокого утеса на самодельных крыльях, и кончает героическим образом первооткрывателя космоса Ю. А. Гагарина. В этих росписях национальное чувствуется в композиционном строе и цветовом решении, мягком, плавном слиянии одной сложной части с другой. Благодаря этому роспись не нарушает общей плоскости стены, а наоборот подчеркивает архитектурные формы и гармонирует с ними.

В городе Алтанбулаг, являющемся колыбелью монгольской Народной революции, недавно построен филиал Музея революции. Здесь интересна своим пластическим и композиционным решением скульптура Д. Сухэ-Батора, которая производит впечатление монументального памятника в интерьере (автор А. Давацерен, окончил Институт имени Репина).

Авторский коллектив (М. Бутэмж, Г. Баяр) создал также здесь мозаику на тему «Призыв революции». Применение гобийских разноцветных неотделаных камней на шероховатом мраморном фоне явно напоминает традиционное монгольское войлочное ковроделие, а использование природных материалов, ритмичный узор кладки делает мозаики современным произведением.

Монументально-декоративное искусство несет в себе не только идейно-пропагандистские задачи, но и может быть чисто декоративным дополнением архитектуры. Пример этого роспись на географическо-познавательную тему о Монголии — степи, горы, пустыни гоби — в международном пионерском лагере «Найрамдал» (автор Н. Санчир, окончил Институт имени Репина). Колорит данного панно прямо противоположен работам Бутэмжа и других, яркость цветового решения здесь напоминает сказочный облик нашей страны.

Есть еще достойный внимания опыт: в городе Дархане построено с братской помощью Советского Союза здание театра. В нем имеется зимний садик, где скульптор Ц. Доржсурен (тоже репинец) имел возможность поместить садово-парковую скульптуру. Автор решил ее чисто декоративно. Керамика, обработанная на гончарном круге, является для нас чем-то новым, но тема «Человек и животные» чисто традиционная. С моей точки зрения, данный пример является очень интересным.

В этом же театре есть еще одна работа нашего самого молодого скульптора Р. Энхтайвана (тоже репинец) на тему «Искусство» (паяная медь), которая также представляет интерес как современное решение формы и вообще влияния мирового искусства на современное творчество монгольских художников.

Иногда пишут, что монгольское своеобразие — это когда плоско, условно, без перспективы, без светотени...

Нет, так ограничивать художника, значит лишить его палитру жизненного богатства и широты.

Нужно мыслить современно, учитывая интернациональное наследие искусства, и смотреть на мир своими глазами!

Б. ЦОГ, художник-керамист

В прикладном искусстве национальное своеобразие проявляется определеннее и ярче, чем в станковом и даже монументальном. Оно в большей мере связано с народными традициями и именно здесь их надо особенно бережно сохранять и умело продолжать. Но это не исключает того, что и в этой области творчества художник должен идти в ногу со своим временем.



Я уверен, что из керамики можно делать не только вазочки и статуэтки, она может быть крупной, скульптурной формой, связанной с природой, может также украшать интерьер. Но если она стоит в парке, в общественном помещении, то она не должна быть мелкой, «натуральной» фигуркой. Керамике вообще не свойственна натуралистическая трактовка формы, у нее своя обобщенная пластика, в то же время в азиатском искусстве есть большие традиции декоративной скульптуры, связанной с архитектурой, стоящей на воздухе, для этой скульптуры типично обобщение форм, их утрирование, стилизация, обильное применение цвета, инкрустация и другие декоративные приемы. Я думаю, что эти традиции стоит использовать в современной керамической скульптуре, которая может украсить городской ландшафт и интерьер.

Надо работать над тем, чтобы современная монгольская керамика наряду с другими видами декоративно-прикладного искусства вошла в синтез с архитектурой в виде рельефов и декоративных фигур и сосудов.







Б. Шарав
Непобедимое
ленинское учение.
Бум., акв. 1924

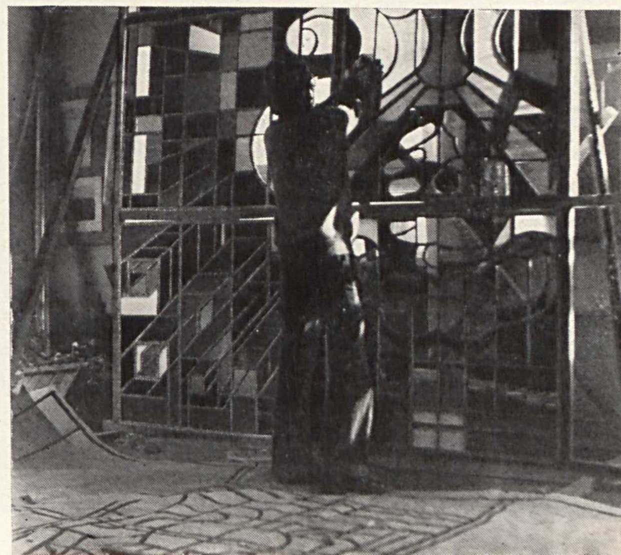
У. Ядамсурэн
Народный
сказитель.
Полотно, гуашь.
1958

стр. 7
Н. Сандагсурэн
Роспись в интерьере
Дворца медицины
и гигиены.
Фрагмент. Темпера

П. Отгонцэцэг
Гобелен «Як».
Смешанная техника

Художник Н. Арвис
за работой
над витражом
для музея
В. И. Ленина





Т. ЖАДАМБАА, главный архитектор г. Улан-Батора

Поиски национальных форм и образов в архитектуре ставятся нами как одна из важнейших задач. Ищем разные пути. Прежде всего идем методом синтеза искусств — используем в декорировании зданий рельеф, резьбу, чеканку. Это, конечно, привносит в нейтральную современную архитектуру национальный



элемент. В Доме технической информации, например, у нас снаружи введено орнаментальное панно, оно придает индивидуальный акцент облику этого здания. Удачный пример синтеза искусств — Дворец бракосочетания, применение деревянной резьбы и витража в интерьере этого здания делает его уникальным художественным ансамблем.



Все это внешнее, но вполне приемлемое использование национальных элементов. Но есть более спорные решения — это механический перенос в сегодняшнюю национальную архитектуру художественных приемов и форм далекого прошлого. В нашем городе уже появились скопированные формы, причем не в лучшем качестве, и появились там, где это не вызывалось необходимостью и никак не оправдывалось ни с планировочной, ни с художественной точки зрения. Обычно это объясняют необходимостью создания единого ансамбля с историческими памятниками. Но ведь ценность памятников архитектуры не только в их внешних художественных приемах, а и в их стилистической определенности и неповторимости облика. Подобное «освоение» национального наследия наносит ущерб не только современной застройке, но и прежде всего самим архитектурным памятникам. Я уверен, что в архитектуре, как ни в каком другом виде материальной культуры, есть возможность без стилизации выявить и подчеркнуть национальный характер, колорит страны.

Самое важное в постижении национального характера архитектуры — это освоение принципов построения пространства.

Для монгольского народа характерно открытое пространственное решение, тесная связь жилища с природой, его неотрывность от окружающего пейзажа. Дверь юрты всегда обращена на юг, чтобы было больше света, в центре очаг — священное место, а вокруг — удобная практически целесообразная мебель. Ничего лишнего, все логично, каждая вещь на своем месте.

На таких принципах и мы стараемся планировать Улан-Батор. Город лежит в большой долине, окружен горами, и вся его планировка открыта на горный ландшафт. Центральная площадь — площадь Сухэ-Батора — обращена на юг. Старая застройка перед площадью снесена, новые здания расположены широко и окружены зелеными зонами. Наиболее законченной и решенной частью нового города мы считаем район гостиницы «Баянгол» и мост через реку Толу, выходящий на магистраль. Отсюда открыт вид на гору с монументом Советским воинам и уходящий вдаль горный хребет.

Большое внимание сейчас уделяем жилищному строительству, ищем и здесь своеобразие решений. Думаю, что украшать многоэтажные здания национальным орнаментом бессмысленно, гораздо плодотворнее делать упор на цвет и планировку. Также не хотелось бы множить и тип кровли-палатки, которая истолковывается как монгольская строительная конструкция. Это может быть лишь в отдельном уникальном здании. В дальнейшем будем искать национальный характер архитектуры в области планировочно-пространственных и конструктивных решений.

Т. ГАЛБАДРАХ, искусствовед

Я хочу сказать несколько слов о традициях монгольской культуры. Главное в национальной культуре — это мироощущение народа. И тут для монгола самое характерное — его связь с природой, «чувство степи», ощущение себя как неотрывной части окружающей жизни природы. Я бы назвал это натурным мировосприятием действительности. Основной способ ведения хозяйства монгола — скотоводство. Отсюда главные материалы его искусства: войлок, кожа, дерево, отчасти металл. Исторически сложившийся кочевой образ жизни диктует утилитарность искусства, максимум целесообразности, функциональности в сочетании с украшениями.

Народная архитектура, в основе которой лежат исходные формы палатки, юрты, шатра, имеет сборно-разборную конструкцию, она удобна, прочна и портативна.

Скульптурная традиция восходит к обобщенной пластике каменных изваяний — древних степных идолов.

Появившееся на монгольской земле в более поздние века буддийское искусство было по существу наносным явлением. Его пышность, богатство, многословная декоративность питались тибетскими источниками; его символика и каноны носили религиозный характер, они были сложно зашифрованы и часто устрашающи, потому далеки и непонятны простым людям.

Монгольскому народному искусству присуща символика, всегда благожелательная и человечная: пожелания доброго пути,

стр. 8
Дом юного техника.
Фрагмент башни

М. Бутэмж
Роспись в интерьере
Дома юного
техника.
Темпера



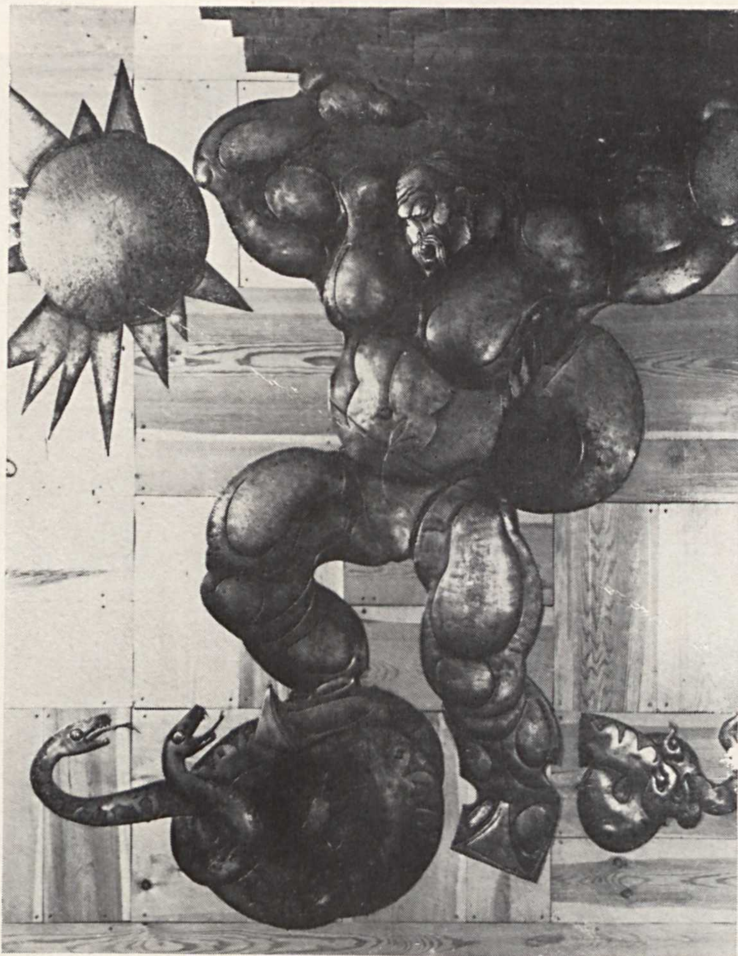
Н. Цултэм
Призыв. Холст,
масло. 1972

хорошего здоровья, благополучия в доме и т. д. В целом монгольское народное творчество сочетает лирику с эпосом, в нем много спокойствия, неторопливости, величия, оно рассчитано на прочность, вечность.

Каждый художник и мастер обладает сейчас индивидуальным видением, своими склонностями и симпатиями, каждый избирает близкие ему образцы в наследии и творит в определенном, свойственном ему стиле.

Воспринять и включиться в традиции современному художнику и народному мастеру не так просто, и это не может быть обязательной рекомендацией. Мост между прошлым и настоящим это ощущение духа своей культуры. Только цельное и органичное ее восприятие даст человеку возможность творить свободно и развивать национальное искусство.

Г. Баяр (художник), *С. Жанатхаан*, *Р. Лхамсурэн* (мастера-исполнители) Легендарный богатырь. Панно в здании гостиницы в Архангайе. Чеканка



КОММЕНТАРИЙ «ДИ» СССР

Беседа за «круглым столом «ДИ СССР» в Улан-Баторе выявила, что основная проблема, которая волнует теоретиков и практиков монгольского искусства — как при современном развитии социалистического искусства сохранить его национальное своеобразие.

Актуальность этого вопроса подтверждается художественной практикой последних лет. Ряд серьезных произведений монументальной живописи, удачные попытки сочетать изобразительное и декоративное искусства с архитектурой говорят о том, что в стране растут национальные кадры художников и архитекторов, обладающие профессиональной подготовкой и дарованием для решения задач синтеза искусств и развития на современном уровне разных жанров декоративно-монументального искусства. Строительство новых общественных зданий в Улан-Баторе и оформление их интерьеров, начатая работа по благоустройству и озеленению города показывают стремление архитекторов найти своеобразный облик столицы МНР и сосредоточить внимание на комплексном решении городской среды.

В этой ситуации встает действительно важный вопрос: как при такой активной современной художественной деятельности по строительству новой социалистической культуры не утерять связь с древними историческими традициями монгольского искусства. В области материальной культуры — архитектуре и декоративно-прикладном искусстве — эта проблема стоит особенно остро, поскольку именно эти виды творчества хранят в себе народный художественный опыт.

В такой стране, как Монголия, где повсеместно сохранились традиционные формы хозяйства и быта, где юрта и по сей день является основным видом жилища сельской местности и городских окраин, где жизнь народа неотрывно связана с природой, с землей в самом прямом первозданном ее виде, социалистическое искусство не может жить и расти без корней, уходящих в самую глубину народной почвы. Поэтому бережное сохранение народного творчества, постижение его принципов, как духовно-смысловых, так и формально-композиционных, является важнейшим условием дальнейшего успешного развития всего монгольского декоративно-прикладного искусства.

Участники «круглого стола» заостряли внимание именно на этих традициях художественного творчества монгольского народа, подчеркивая необходимость проникать в их суть и смысл, в их духовное содержание.

В то же время в монгольскую культуру органично входит художественное наследие средневекового храмового искусства с его пластическим и декоративным богатством, вобравшее в себя многие ценности общеазиатской духовной и материальной культуры. Распространение буддизма в Монголии принесло в страну не только религиозную философию и мистическую символику, но и дало толчок развитию более высокой степени просвещения, зодчества, изобразительного и декоративного искусства, каллиграфии и ремесел.

А в XVII веке в творчестве Дзанабазара буддийская скульптура достигла высот подлинной классики, ставшей значительным вкладом в фонд мировой культуры. Пробивающаяся сквозь религиозные каноны жизненная наполненность, реалистическая трактовка формы и высочайшие пластические качества произведений этого деятеля монгольской истории и культуры не могут не волновать современного художника. Постижение пластически-образных основ творческого наследия Дзанабазара может оказать прогрессивное влияние на формирование нового профессионального монгольского искусства.

Но использовать национальное наследие — это не значит ограничиваться наследием.

Главным содержанием творческой работы художников и архитекторов является решение задач, которые ставит современная социальная жизнь народной Монголии: формирование общественной и жилой среды, внесение художественного начала в городской быт, эстетическое утверждение социалистического образа жизни. А эти задачи не могут быть решены без привлечения всего многообразия идейно-художественных средств социалистического искусства.

Органичное соединение современных архитектурных форм с элементами народного творчества, включение национальных декоративных мотивов, ритмически-орнаментальных и колористических приемов в современный городской ландшафт придают художественному решению «второй среды» своеобразие и художественную выразительность. Поиски этого своеобразия и сохранение органической цельности искусства на основе культурно-исторического опыта народа позволит современному монгольскому искусству занять достойное место в интернациональном многообразии культур стран социалистического содружества.

Материал подготовлен Л. Георгиевой

Редакция благодарит всех монгольских друзей, оказавших помощь в подготовке этого номера журнала, в особенности председателя СХ МНР Н. Цултэма, председателя Художественного фонда СХ МНР Г. Цэрэндондога, главного редактора журнала «Дурслэх урлаг» Д. Сандагдоржа, ответственного секретаря журнала «Дурслэх урлаг» Р. Баточир, искусствоведа Т. Галбадраха, помогавшего в переводе статей и ведении «Круглого стола», а также работников Музея изобразительных искусств и Хан-музея в Улан-Баторе и Музея «Эрдэни-Зуу» в Хархорине.

«Десять тысяч лет счастья»

Людмила Крамаренко

Вопрос о национальном характере современных архитектурных сооружений, об использовании в них традиционных декоративных элементов — один из наиболее спорных в нашей теории и трудных в практической работе. Поэтому каждый опыт такого решения заслуживает внимания.

Здание Дворца бракосочетания в Улан-Баторе интересно тем, что советские архитекторы стремились найти в этом сооружении новые формы национальной архитектуры и широко привлечь к совместной работе монгольских народных мастеров и художников. Что наследовать в историко-художественных традициях Монголии — эта проблема сложна не только для архитектуры, но и для всей художественной культуры в целом. Как отделить глубинные национальные монгольские традиции от более поздних, наносных и чуждых — споры об этом постоянно идут среди художников и критиков (часть их нашла отражение в «круглом столе «ДИ»). Теоретики рассуждают, а практики аргументируют свою позицию работой. При проектировании



Дворец бракосочетания в Улан-Баторе. 1974—1975

Д. Лурье, Н. Стужин (архитекторы), *М. Глинка* (инженер), *Д. Амгалан, А. Сэнгэцохио, Е. Яценко* (художники)







Дворца бракосочетания в столице МНР перед авторами встала задача найти образ здания для торжественного обряда, близкий национальному чувству монгольского народа. И архитекторы обращаются прежде всего к народному жилищу — юрте как наиболее устойчивому типу сооружения, имеющему не только бытовой, но и репрезентативный характер. В истории кочевого народа известны юрты парадные, больших размеров и богатого убранства, так же как и близкие им по форме шатры, как увеличенная и декоративно обогащенная форма временного праздничного сооружения. И сейчас в сомонах (районных центрах) есть парадные юрты, где скотоводы отмечают свадьбы и другие праздники, нередко шатры ставятся на месте спортивных соревнований.

Во Дворце бракосочетания нет ни малейшего элемента стилизации или даже прямого использования исторических форм, речь идет лишь о пластическом и пространственном решении современного здания с ассоциативным обращением к сложившимся народным представлениям о праздничном сооружении. Здание дворца небольшое, в два этажа. Оно стоит на ровном месте, недалеко от храма-музея, отличающегося усложненными ярко окрашенными формами, свойственными буддистской архитектуре. Новый дворец контрастирует с ним по облику, он строгий, простой, белый (мрамор и бетон). Его прямоугольная форма компактна, фасады решены в спокойном «модульном» ритме вертикалей, объем завершает четкая линия далеко вынесенной плиты-карниза, над ним невысокая пирамида светового фонаря, который венчает традиционный монгольский ганжир. Благодаря цельности формы, подчеркнутой белизной колорита, дворец господствует над окружающим открытым пространством.

Вертикальный ритм пилонов с орнаментальными рельефами облегчает зрительно архитектурный объем, большой вылет карниза и легкое навершие дают намек на шатровый силуэт. Вечером, когда здание освещается изнутри и свет проникает наружу через обильное остекление, создается эффект парения его над землей. Так создается праздничный облик сооружения.

Главный вход, обращенный по традиции на юг, акцентирован резной розеткой по мотивам национального орнамента. Ее ажурная форма связывает и замыкает всю внешнюю орнаментацию стен и она же как бы ведет внутрь и служит «ключом» внутреннего пространства и декоративного оформления интерьера. Решение внутреннего пространства здания — большая удача архитекторов. Оно открыто и просторно, цельно и едино, светло и празднично. От самого входа интерьер раскрыт до верхнего плафона, через который мягко льется дневной свет. Широкая лестница единым маршем взлетает вверх. Сплошное остекление второго этажа открывает вид на окружающий горный пейзаж, что дополняет впечатление просторности, связывает здание с внешней средой. Именно по этому единству внутреннего пространства и можно сопоставить здание с традиционной цельностью пространства юрты, и шире, с тем реальным ощу-

щением небосвода, опрокинутого над долиной и словно опирающегося на горный хребет, окружающий город Улан-Батор.

Оформление интерьера нарядно и торжественно. Красиво нарисована лестница с латунным ограждением и деревянными перилами, изыскан общий цветовой строй — белое с золотом. Подобно тому, как вход в монгольский дом всегда подчеркнут узором и цветом, войлочная юрта имеет деревянную резную дверь, во дворце вход в главный зал акцентирован деревянным резным порталом.

Резьба по дереву — традиционный и широко распространенный вид народного творчества в Монголии. Бесконечно вьющиеся плетенки, то в виде геометрически четких решеток, то асимметрично сплетенных завитков, составляют многосложные и в то же время завершенные композиции. Монгольская резьба пластичная, сочная, дающая богатую светотень.

Сочетание этой сложной орнаментики с современными архитектурными формами — не простая задача. Авторы стремились ввести национальные мотивы в современную композиционную структуру, контрастно сочетать гладкие плоскости с пышным декором, установить между ними ритмичные отношения. Это в значительной мере удалось, и резные порталы из золотистого дерева смотрятся как драгоценное украшение на фоне белых мраморных стен. Двери отворяются, и перед входящими — большой парадный зал с ярким витражом по центру, под ним — нарядный резной стол и стулья.

Это — наиболее торжественная часть дворца. Витраж создан Д. Амгаланом на основе традиционной живописи «монгол-дзураг». В нем передана обобщенная панорама монгольской земли с ее быстрыми реками, зелеными степями, высокими горами, прозрачно-синим небом. В центре — национальная эмблема двух сплетенных воедино жизней. Пейзаж, лишенный перспек-



тивы, переведен в единую плоскость; изображения реки, облаков, снежных вершин трактованы художником в декоративно-орнаментальном плане; линии как бы закручены упругими завитками — эти приемы характерны для декоративной структуры всего монгольского искусства. Узорное решение в сочетании с насыщенным синим и зеленым колоритом, где каждый цвет имеет определенную, понятную каждому монголу символику, формирует емкий по смыслу напряженный декоративный образ витража. Он царит в интерьере и эмоционально окрашивает всю атмосферу зала. Так монгольские народные художники традиционным декором и колоритом привнесли в здание Дворца бракосочетания присущую их творческой системе символику — благопожелания, эмоционально воспринимаемые монгольским зрителем. Эта символика пронизывает все детали декоративного оформления интерьера, а также атрибуты свадебного обряда вплоть до обручальных колец, которые сделаны в виде орнаментального мотива, обозначающего пожелание «десять тысяч лет счастья».

Творческое сотрудничество архитекторов и художников двух наших дружественных стран, реализованное на высоком уровне усилиями советских строителей и монгольских мастеров, позволило украсить столицу Монголии светлым и радостным зданием для молодежи.

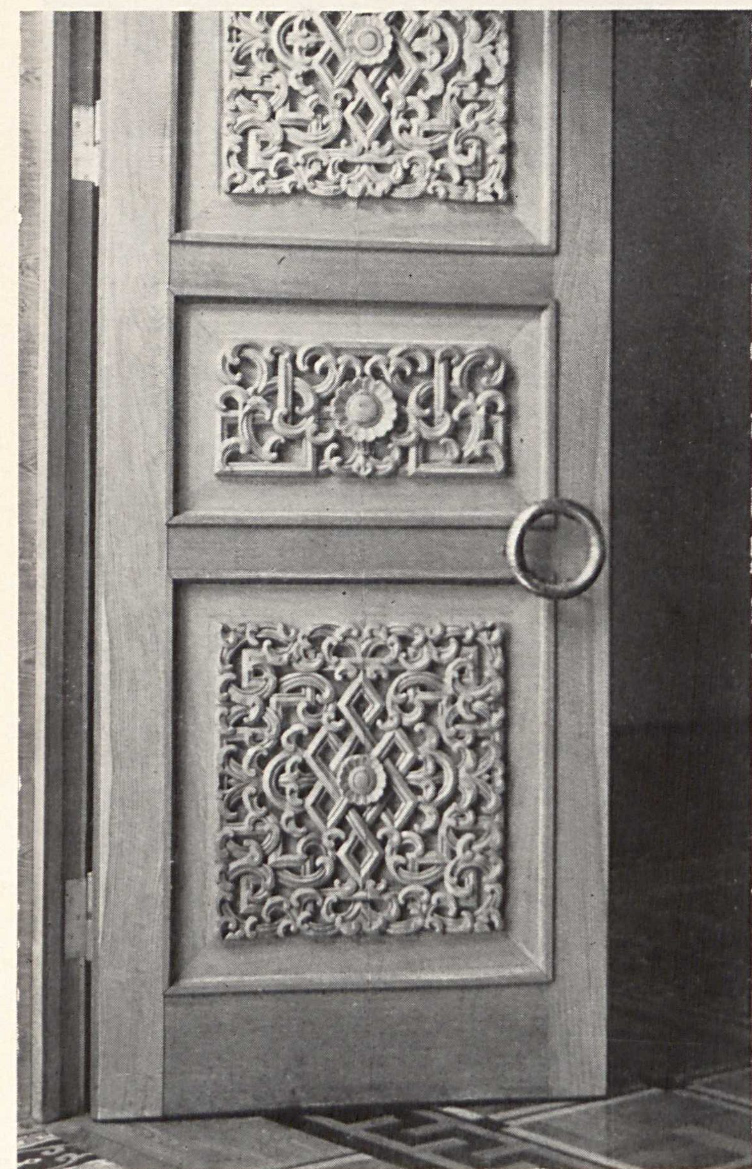


Д. Амгалан с мастерами, создателями ганжира

Национальные мотивы современного декора

Р. Баточир

Искусство Монголии содержит в себе много ярких самобытных форм, которые могут служить основой для создания современных произведений декоративного искусства. Народные художники МНР Д. Амгалан и А. Сэнгэцохио, работавшие совместно с советскими архитекторами над декоративным оформлением Дворца бракосочетания в Улан-Баторе, сделали удачную попытку использовать традиционные художественные формы искусства в современной архитектуре. Их работа показывает одно из возможных направлений освоения сокровищницы нашей художественной культуры в монументально-декоративном искусстве.



Впервые в большом масштабе и с позиции синтеза решалась проблема полной, взаимосвязанной, комплексной разработки оформления интерьеров — фойе, банкетного и торжественного залов, комнат для жениха и невесты, комнаты регистрации новорожденных. Главный интерес этого решения — удачное совмещение традиционного искусства с современным.

Художник Д. Амгалан нашел в витраже богатую цветовую, пластическую и ритмическую выразительность; в оформлении банкетных залов привлекает внимание мозаичное панно, сделанное по эскизу советского художника Е. Яценко из драгоценных камней. На нем изображен цветок лотоса — символ счастья и чистоты.

Старинное искусство резьбы по дереву в этом здании возродилось в новом виде как украшение современной архитектуры, лучшие орнаменты резного дела здесь творчески используются в украшении интерьеров. Национальный орнамент богато использован в декорировке дверей торжественного зала и в церемониальном столе. Резное декоративное оформление выполнено по эскизу народного художника А. Сэнгэцохио. Под его руководством здесь работали в содружестве мастера, знаменитые своими уникальными произведениями, такие, как Л. Чуваамэд, Д. Маань, А. Цагааневген, а также успешно развивающие традиции декоративного искусства молодые резчики Л. Наранцацралт, Х. Чандмана, Г. Цогбаяр, Баясгалан и другие. Они создали работы не только достойные предшественников, но и своеобразно развивающие национальные традиции.

Особенно можно удивляться красоте резьбы, выполненной мастером Л. Чуваамэдом для церемониального стола, его пышные растительные и геометрические узоры с круглыми завитками, заплетающие в свои побеги то крупные головки цветов, то декоративные плоды, восхищают своей оригинальностью.

Декоративные чеканки выполнены молодыми мастерами, в большинстве своем окончившими училище изобразительного искусства в Улан-Баторе — это Д. Ганболд, Б. Оншир, С. Тувшинжаргал и другие, они выросли в профессиональных художников, имеющих свой индивидуальный почерк. Вся резьба по дереву и чеканка исполнялись в мастерских Союза художников. Архитектура и декоративное оформление Дворца бракосочетания, отличающееся образной выразительностью национальной и современной пластики, создает эмоциональную доминанту на фоне городской застройки. Здание выделяется сияющей белизной, символизирующей чистоту начинающейся семейной жизни. Такое художественное решение способствует духовному объединению всех участников торжественного события и перебрасывает мосты от вековой традиции к нашим дням, облекая ее содержание в современные формы.

Край моего вдохновения

Афанасий Осипов

Впервые побывав в Монгольской Народной Республике осенью 1977 года, я долго находился под сильным впечатлением от тех немногих дней, которые провел в этой стране. И решил еще раз приехать туда на более длительное время для творческой работы.

Через год, поздней осенью, мне удалось осуществить вторую поездку в Монголию, на этот раз вместе с женой, тоже художником-живописцем Зинаидой Курчатовой.

Пока согласовывался маршрут нашей поездки, мы ознакомились со столицей Монголии — Улан-Батором, с ее музеями и достопримечательностями.

Улан-Батор, расположенный в живописной долине реки Толы, большой современный город с широкими проспектами и площадями, где сохранились уникальные памятники старинной архитектуры: Гандан, зимняя резиденция богдо-хана, Чойжин-ламынсум, храм Мижид Жанрайсиг. В этих храмах и в современных музеях сосредоточены замечательные произведения искусства, созданные многими поколениями монгольских художников и народных мастеров.

Мы с восхищением рассмотрели произведения крупнейшего монгольского скульптора, живописца, архитектора и ученого конца XVII — начала XVIII века Ундэр-гэгэна Дзанабазара. Его скульптуры «Зеленая Тара», «Очирдар» (Ваджратара), «Ратнасамбава», «Автопортрет» — это подлинные шедевры мирового искусства, к сожалению, малоизвестные широкой публике. В рамках религиозного буддийского канона так выразить живую пластику человеческого тела в совершенной художественной форме мог только художник редкого природного таланта.

Выразительной декоративностью, высоким мастерством исполнения отличаются замечательные самобытные образцы монгольского народного искусства.

Особое место в изобразительное искусстве Монголии занимают удивительно тонкие, мастерски выполненные произведения глубоко национального художника конца XIX — начала XX века Марзана Шарава. С большой гордостью монгольские друзья показывали нам его шедевры «Один день Монголии», "Праздник кумыса», портрет В. И. Ленина, написанный в 1924 году.

Мы также познакомились с талантливыми современными художниками Монголии, чьи произведения занимают достойное место в экспозициях музеев.

Наши монгольские друзья предложили нам интересный маршрут творческой поездки по Юго-Западной части пустыни Гоби.

В первые же дни нашего путешествия мы попали в те края, в ту природную обстановку, которая так манила меня после первой поездки. Монгольская природа покоряет сразу своим эпическим размахом, раздольем. Здесь, пожалуй, как нигде ощущается первозданность и древность земли, бескрайность ее просторов.

Эти просторы своей безбрежностью и бесконечностью открытого неба напоминали мне природу севера нашей Якутии, пасущиеся табуны лошадей, отары овец напоминали стада оленей в тундре.

С первого взгляда кажется, что здесь так же, как в осенней тундре, определенные ясные тональные и цветовые отношения, а их я уже писал дома спокойно и уверенно. Но когда начал писать в Гоби, то увидел и понял, что сама пластика монгольской земли, ее цветовой строй сильно отличаются: здесь больше света, воздушности, и поэтому труднее передать в маленьком этюде это колоссальное пространство земли и неба, не впадая в разбел и банальные цветовые отношения.

Среди осенней золотистой степи группами по 3—4 юрты расположились айлы, около которых особенно много лошадей, коров, овец, коз, верблюдов, часто встречаемых на этих просторах. На горизонте тянется четкий силуэт гряды синих гор причудливой формы, и над всем этим интенсивное голубое монгольское небо.

Прекрасны среди этих просторов белоснежные монгольские юрты, доведенные до совершенства многими поколениями, поражающие продуманностью каждой детали, совершенством формы и красотой отделки. Попадая в монгольскую юрту, я всегда испытываю такое чувство, как будто когда-то сам жил в такой уютной обстановке: оживают смутные воспоминания детства, когда мы всей семьей жили в тесной якутской юрте.

В полумраке постепенно рождаются образы, которые поражают воображение художника. Это прежде всего простые люди, так красиво и свободно располагающиеся в привычных позах прямо на полу или на низеньких табуретках вокруг очага. Кругом ярко расписанные шкафы, сундучки, детали конструкции юрты, образующие свод, завершающийся совершенным кругом, через который видно бесконечное синее небо. В любой юрте гостя угощают кумысом. Впервые испробовав монгольский кумыс, я с удовольствием ощутил этот знакомый удивительный вкус и запах. Монгольский кумыс, изготовленный в простом кожаном сосуде, вобравший в себя запахи и соки всех степных трав, нежный, тонкий и поистине богатырский напиток.

Продолжая свой путь, мы попали на удивительное плато, устланное плотным гравием, окруженное грядами красивых гор, где стали попадаться пугливо-красивые джейраны, иногда они целыми стадами неслись, как будто летели над землей.

Здесь впервые в жизни я увидел так много верблюдов, мирно пасущихся на воле. И испытал истинный восторг от этих величаво-спокойных красивых животных, так привольно чувствующих себя среди этой экзотической природы. Они жили здесь своей привычной жизнь, оживляя и украшая этот довольно суровый край.

Мы приехали в небольшой поселок сомон «Сэврей», живописно расположенный у подножья горы того же названия, и поселились в уютной гостинице.

На следующий день с утра мы выехали в район песчаных дюн. Перед нами открылись причудливой формы песчаные горы, высотой более ста метров, с отточенными острыми краями. У ручейка, протекающего здесь, собираются много верблюдов, джейранов, отары овец и коз. Мы уже беспрерывно работали.

В теплый солнечный день, когда пишешь такой экзотический пейзаж, время проходит быстро и незаметно, и день кажется слишком коротким.

В один из вечеров мы были приглашены в клуб для участия на вечере, посвященном советско-монгольской дружбе, организованном учителями. Вечер прошел при активном участии всех присутствующих с танцами, песнями, выступлениями. Нам рассказали наивную народную легенду о горе «Сэврей».

В километрах семидесяти расположена другая гора под названием «Нойон» (господин), около которой расположились еще три горы, называемые «Тремя сыновьями», и гора «Зеркало», имеющая как бы полированную гладкую поверхность, на которой отражается соседняя гора «Сэврей» и весь поселок около нее. Легенда гласит, что гора «Сэврей» когда-то была хатуньей (женой, госпожой), но не выдержала крутого нрава своего нойона и убежала на север, оставив трех сыновей и забыв даже свое



А. Осипов
Портрет моих друзей-аратов. Этюд. Холст, масло. 1978



А. Осипов
Гобийские этюды
Холст, масло, 1978

«Оленный камень».
Начало I тыс.
до н. э.







зеркало. И до сих пор высится здесь одинокой вершиной старая «Сэврей», и только забытое ею «Зеркало» вечно отражает ее на старом месте.

Поселок — центр сельхозобъединения, основным занятием которого является овцеводство, разведение верблюдов и коз. Поражаешься, как среди этой каменистой почвы находит пищу такое большое количество пасущегося вокруг скота.

Чувствовалось приближение зимы, животноводы готовили зимние помещения, перевозили большое количество прессованного сена, перегоняли отары. Подули леденящие ветры — вестники зимы. Нас поразила закаленность местных жителей, особенно детей, бегающих и играющих на улице в одних рубашонках или в школьных формах.

Мы работали на улице, надев на себя все теплое, что было, а дети моментально нас окружали плотным кольцом, иногда даже мешая работать, и завороженно стояли, пока мы не кончали этюд.

Перед глазами проходили пунцово-загорелые лица женщин и детей, темные обветренные лица мужчин в ярких национальных одеяниях и как все это хотелось запечатлеть!

Прожив около недели в поселке, мы переехали на новое место — в сомон «Нойон», расположенный на голой каменистой равнине среди гор «Три сына». Совсем рядом, с юга и запада, высились выразительные, похожие на горбы верблюда, а с востока — более пологие горы, между которыми розовели дальние пески, голубой лентой тянулись далекие горы.

В сомоне мы жили в уютной комнате, вечерами топилась печь, три раза в день аккуратно приносили нам суп из верблюжьего мяса и позы (крупные пельмени). В поездке все время с нами находился наш переводчик — молодой художник-керамист Б. Цог. С его помощью мы знакомились с местными жителями, могли зайти в любую юрту и везде нас встречали как желанных гостей и безотказно позировали для наших этюдов.

Окрестности «Нойона» оказались еще более интересными в смысле пейзажа, но просто нам уже не хватало времени для осуществления своих замыслов.

Гора «Нойон» в километрах тридцати от поселка — потухший вулкан — стоит среди долины отдельной выразительной усеченной пирамидой в окружении невысоких красивых гор, грядами тянущихся в бесконечные голубые дали.

Опять мы отчаянно мерзли, старались укрыться где-нибудь в расщелину горы и писали этюды. В поселке, в юртах стали привыкать к нашей необычной работе, оживленно обсуждали на непонятном нам языке каждый наш рисунок или этюд.

Руководство поселка попросило нас встретиться с местным населением и школьниками, рассказать о себе, показать работы. Встреча прошла очень оживленно, люди интересовались нашими полотнами, узнавали своих односельчан на наших этюдах, знакомые места вблизи сомона. С волнением и тревогой мы уже думали, как мало остается времени и как мало мы успели сделать. Нам казалось, чем больше мы работаем, тем больше мы открываем для себя интересных мотивов, но чего-то главного, значительного не успели.

В последние дни вдруг неожиданно все замерло, утихли ветры и установилась такая теплая погода, что жалко было расставаться с этим полюбившимся нам краем. Писали буквально до последнего дня, но настал момент нашего отъезда в Улан-Батор.

Мчась на машине по просторам Южной Гоби, мы как бы прощались с ней и надеялись когда-нибудь вернуться и встретиться как со старым добрым другом.

И сейчас, возвращаясь мысленно к дням, проведенным в Гоби, рассматривая свои этюды, мы не расстаемся с мечтой создать произведение, в котором образно и интересно выразились бы яркие впечатления от природы и самобытной жизни современной Монголии.

Степь, открытая сердцу друга

Инесса Ломакина

Истинный журналист — всегда кочевник, «охота к перемене мест» — его главное свойство. Я провела в Монголии семь лет. А потом, возвратясь из кочевок по МНР, успела уже наездить тысячи и тысячи километров — от Эрфурта в Тюрингии до Бухтарминского моря на Алтае. Монгольские впечатления улеглись в строки изданных книг и, естественно, той легкости, с которой пишется после короткой командировки, у меня быть не может. Все гораздо серьезнее.



Ничто в жизни не истребит во мне тяги к монгольской степи. Я знаю ее запах, ни с чем не сравнимый, его не приглушит никакая цивилизация. Рассказывают легенды, что даже Угэдэй — тот хан из чингисидов, что перенес столицу из Монгольской степи на Орхоне в Дайду (Пекин), когда построил пышную резиденцию с великолепными дворцами, велел самый укромный из дворов засеять степной травой. Чтоб напоминала о Степи, хранящей тайну власти над душой кочевника во все времена, открытой только сердцу друга.

Ничто не исчезает бесследно в Степи, она хранит память о войнах и раздорах, хранит наследие кочевой культуры, труд и творчество своего народа. Звенящая тишиной беспредельная Степь.

Это чувство любви к степи незнакомо европейцу. Ведь у нас часто там, где кончается одно селение, начинается другое. В Монголии можно ехать на газике день-два и не встретишь жилья. В этой стране сохранились иные масштабы

измерения — пространства ли, времени, которое здесь как бы остановилось. Как много веков назад, когда племя селилось только в открытой степи, чтоб к кочевью не подкрался в ночи враг, вдруг на ровном до горизонта пространстве вырастают сегодня побеленные домики сомона (района). В центре его — скверик с мотающимися на ветру тонкими деревцами — символ оседлости, вокруг школа, сельская больница, книжный магазин, гостиница. Возле нее всегда машины, и хозяйка смеется: «Это о нас пословица «Счастлив дом, у коновязи которого всегда кони».

Есть в Монголии гоби-пустыни. Здесь среди песчаных холмов сохранилась дикая лошадь-тахи, реликтовый медведь мазалай, несутся вдоль дороги прочь от газика стада легких антилоп-дзеренов, здесь ученые исследуют кладбища динозавров. Сюда устремляются туристы, исколесившие мир, чтобы приобщиться к экзотике Гоби. Есть в Монголии и Хангай — дивная тайга с синим озером Хубсугул, с мощными горами и редкими опасными перевалами, где пасутся стада оленей, где живет с десяток крошечных народностей со своими обычаями и где затерялись последние шаманы.

Все это есть в Монголии. Но исконный халха-монгол (прежде страна так называлась — Халха) всегда поставит айл — кочевье из двух-трех юрт, и пахнет дымом очага, как было это давно, как это будет всегда. Все творчество монголов просто и монументально. В точных движениях танца «биелгээ» монголка, словно ограничив себя пространством родной юрты, рассказывает о степной жизни. В плавных взмахах ее рук — поэзия труда скотовода. И легенда о рождении самого популярного музыкального инструмента монголов морин-хура связана со степными просторами. Вот вскочил на коня молодой монгол и быстрее ветра помчался к любимой. Но пал конь, что переносил юношу как ветер, через горы и долины, к его возлюбленной. Потерять коня — потерять друга. И в память о любви и друге сплел юноша из гривы коня струны, натянул кожу на дэку, и запел инструмент, в его мелодии слышатся голоса разлученных, прославление широкой степи и быстрого коня. Уже никто не знает точно, в какой местности и когда родилась легенда, но по-прежнему украшает инструмент голова коня, искусно вырезанная из дерева.

Конь возвеличен у народа и это естественно: степь и конь неразделимы в сердце монгола. Себя так не украсит всадник, как коня. Ему красивая уздечка, серебряные бляшки с выбитым орнаментом счастья на высоком седле... Монгол садится в седло раньше, чем берет в руки





юрту в открытой степи. И в Улан-Баторе, выросшем на каменистой вытянутой ладони гор, все улицы широки и открыты степным ветрам. Здесь нет и не может быть крохотных улочек и тупичков. Простор — в характере монгола.

Монгол всегда поет о теплом ветре над родной степью, о бездонности синего неба над пастбищем, о красоте своего коня, который может перенести его, как сокол, к вершинам виднеющихся гор, к древнему Керулену, синей лентой пролегшему по степям Халхи. Это лирика простора и шири. В любом творчестве монгола — поет ли он, танцует, вырезает из дерева, вышивает — его степная жизнь. Только монгол умеет петь горлом, и тогда в непривычной мелодии слышится свист ветра, шуршание горной речки, призывный клекот птиц, парящих в небе. А когда поет с великим достоинством народные протяжные песни любимая в Монголии певица Норовбанзад, в ее песнях тоже дыхание открытой степи. И видится кисточку и выводит на доске первый слог. Это ведь про монгола поговорка «рождается и умирает в седле». Монгол на коне — единый, нерасторжимый образ.

Монгол в степи, нередко и в городе, носит только дэли. Одежда одинакового покроя для мужчин и женщин отработана временем и очень практична. И меня всегда в МНР удивляло, как классический покрой дэли уживается и сочетается с любыми веяниями моды. Главное в дэли — цвет. Мужчина предпочтет синий — исконный национальный цвет. Мы привыкли, что это цвет моря, как бы принадлежность моряков. Но давным-давно, когда народы Азии назвали друг друга по какому-то одному цвету, степняки монголы получили именно синий, очевидно, за вечно синий цвет неба над степью. Национальную гамму вообще составляют у монголов яркие интенсивные тона. На дэли к поясу мужчины подвешивались нож, кресало и прибор для чистки длинной тоненькой трубки «ганс». Весь набор, сра-

ботанный из кожи и металла, декорировался серебряной чеканкой с орнаментами благопожеланий. До сих пор такие украшения можно встретить не только в витринах музеев. На однотонном дэли они благородны, изысканны. И все это словно оттеняет белизну и лаконизм юрты.

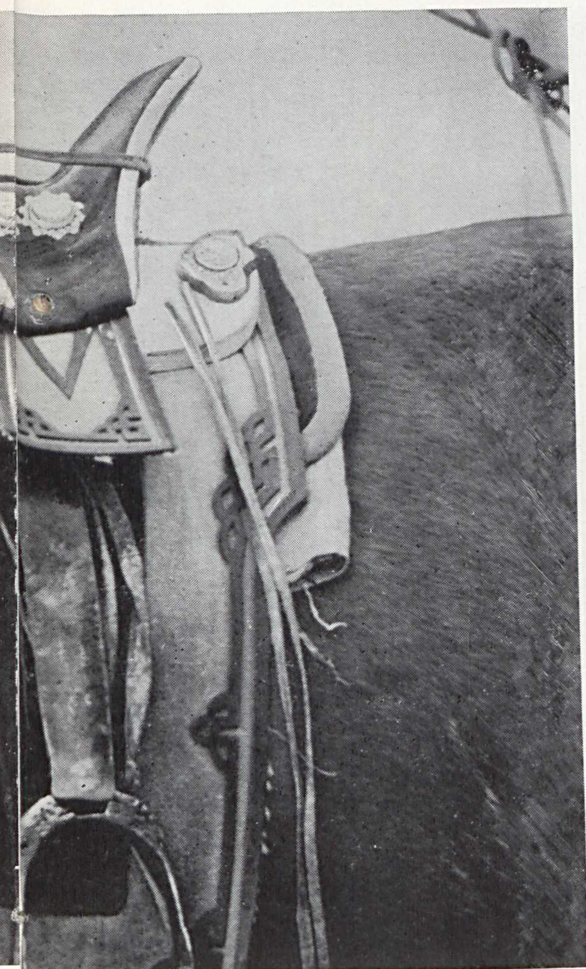
Сколько сил прибавляет степному путнику показавшаяся у горизонта белая юрта! Это радость общения с людьми, это душистый молочный чай и хмельной кумыс.

Сама юрта — «гэр» по-монгольски — мудрое творение кочевников, незаменимое в степи. Снятый с верблюда или арбы, за какой-то час собирается на новом месте круглый, уютный дом из дерева, кожи и войлока. Он компактен: вокруг печки с трубой, уходящей в тоно (верхнее отверстие), располагаются по периметру и кухня, и спальня, и гостиная. Степняк расставляет необходимую мебель (главное, авдары — расписные деревянные сундучки) так, как это делали даже не деды, но прапрадеды... Правда, напротив двери стояла на авдарах прежде божница с буддийскими бурханами — литыми и нарисованными. Ныне — приемник на батарейках и возле — вроде наших семейных альбомов скромная фотовитрина: под стеклом плотно друг к другу вставлены карточки (на документы, побольше) сына

Любая вещь из утвари притягивает своей формой, «обкатанной» веками. Плоская устойчивая «аяга» (простая деревянная пиала) — благородной формой, лаконизмом, универсальностью. Из нее монгол утоляет жажду, достав из-за пазухи в пути, из нее хлебает горячую похлебку с мелко наструганным мясом — «хоол», составляющую основу национальной пищи. Она — выражение неприхотливости, неприведливости монголов в еде.

Когда однажды группа уланбаторских журналистов в голой гобийской местности по имени Халзан (лысый) появилась в юрте передового верблюдовода — женщины деловой и решительной, хозяйка поставила перед каждым из нас в знак уважения лучшие пиалы — в серебряной ажурной оправе, сплетенной из орнамента «ульзий» (нить счастья). К чаю были поданы аарул (сушеный сыр) и пиленый сахар, коврижки на бараньем жиру — бовы. За стенами юрты похрустывал песчаный ветер, поскрипывал канат, опоясывающий юрту. А здесь был праздник. На низеньком красном столике, расписанном золотом, стояли чудо-пиалы, снаружи на донце каждой из них чеканщик вплел в орнамент изображение фигурки одного из двенадцати животных лунного календаря: мыши, коня, дракона. И мы украдкой смотрели, кому что досталось...

Монгол украшает свой дом и утварь





хозяев из армии, дочки, уехавшей в город, с семьей... И что поразительно, в глухом кочевье нередко среди них — открытки с Лениным.

Европейцу, попавшему в юрту впервые, все кажется несколько театральным — ритуал обмена табакерками с нюхательным табаком, церемония усаживания, подношения чая, даже само помешивание его хозяйкой в котле. Черпаком с очень длинной ручкой она плавно набирает его и, высоко подняв, льет обратно в котел. И кажется, что эта мерность струи, источающей аромат не только зеленого чая, но и трав здешней степи, тоже определена давным-давно. Здесь в юрте все — каждый жест и каждая вещь словно отлажены временем. В юрте живет вполне реальный скотовод, но с ним в юрте живет и древняя история всего кочевого народа. Она во всем, что делает монгол своими руками, не ведая, что так делали его предки. Для европейца жилая юрта монгола — музей.

всегда со смыслом. Орнаменты в разных вариациях означают стремление в суровой степи оградить дом от несчастий, пожелать ему процветания. Это орнаменты-символы, точное толкование которых подчас забыто давным-давно. Любой из них — всегда благопожелание. Будь он на пологе у двери, на деке морин-хура, на кисете хозяина, на пиале. И предполагает он рядом движения мерные, несуетные. «Поспешишь — замерзнешь» говорят монголы.

Гостеприимство, добродушие, любознательность монголов подмечали все путешественники-иностранцы. Но только сын своего народа, выдающийся художник Балдугийн Шарав (1869—1939) воспел нелегкий вечный труд монгола на пастбище и возле юрты. В известных картинах «Один день Монголии» и «Праздник кумыса» подробнейшим образом изобразил он все, чем занимается монгол от рождения до самой смерти. Он показал, как делали монголы сообща войлок, ухаживали за скотом, охотились, даже зем-

леделием занимались в начале нашего века... «Лучше протирать подушку на седле, чем под головой» говорят монголы, трудолюбивый народ. Они высоко ценят чувство юмора, никогда не боялись высмеивать в сказках и улигерах жадность и жестокость лам и князей, они вознесли задолго до официального признания своего художника Шарава, назвав его Марзан (Шутник, Насмешник) за бесстрашную кисть, за умение в образной маленькой сценке высмеять зло, посмеяться над нерадивостью. По картинам Шарава изучают и будут изучать обычаи и обряды народа. Свадьбу — от сватовства до введения молодой жены в новую юрту и обряда причесывания, похороны, праздник кумыса... Если Шарав показывает, что монгол объезжает лошадь, подковывает ее и т. п., то непременно подробно и с величайшим знанием дела — как именно и чем. На фабриках сегодня делают монголы войлок (и не только войлок — ковры), комбайнами обрабатывают землю, на машине подкатывают молодожены ко Дворцу бракосочетаний... И как документ, как исследование остается творчество Шарава, запечатлевшего все особенности жизни и быта монголов еще в начале нашего века.

За непомерно короткий срок успела народная Монголия шагнуть вровень с другими социалистическими странами. И именно потому главным праздником

Прекрасно передал ритм скачек и азарт народный художник МНР Д. Амгалан («Скачки», 1968). Распластавшись над пылью дороги, как в облаках летят кони, на них маленькие наездники в шапочках с орнаментом — пожеланием удачи. Гийнго! Гийнго! — помогают они своему коню.

Выездка коней — это традиционное искусство, передаваемое в степи как ювелирное дело или резьба из поколения в поколение. Воспевая победителя, громким речитативом поет старый монгол (теперь в микрофон, конечно, ведь на стадионе тысяч пятнадцать народу) «магтал» — похвалу коню и его хозяину. Кумысом поливают круп коня, подносят пиалу наезднику, вручают ему подарок. Поются магталы также быстрым стрелкам, ловким исполинам-борцам. Это тоже форма древнего искусства, не исчезнувшего в степи. Надом спортивный — это состязания не только в столице, но в каждом объединении, сомоне. И кто бы ни был монгол — профессор или артист, монтажник или пастух — 11 июля вместе со всеми устремляется он к стадиону. Это уже генетически что ли — чувствовать себя в день великого праздника причастным к древним национальным «Трем играм мужей».

Старые праздники скотоводов приобрели ныне новую окраску. В социалистической Монголии общепринятый календарь, но первый день нового года по лун-





для монголов нашего времени стал Надом — день Народной революции, совершившейся в 1921 году. Ему посвящаются лучшие произведения, вобравшие традиции древнего народа. В этот день по-новому звучат старинные празднества, дошедшие до нашего времени. Еще с дочингисовых времен состязались кочевники в быстроте, ловкости и меткости на праздниках, но посвящались они прославлению ноёнов — господ. Спортивный Надом в век космических полетов и мирных завоеваний на земле посвящается творцу достигнутого — народу.

Как в древние времена борцы в расписных жилетках «парят», расправляя руки, как орлиные крылья. Готовясь к поединку натягивают тетивы лучники, съезжаются к старту участники скачек. Начинаются «Три игры мужей»! Стреляют юноши и старики, участвуют в скачках мальчики и девочки 6—10 лет, самые легкие, чувствующие коня. Все они достойные бойцы, мужи.

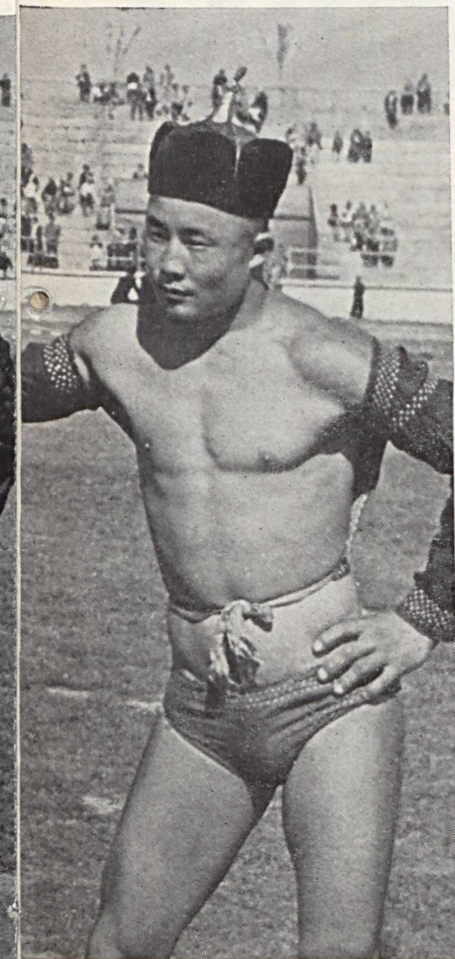
ному календарю, который исстари праздновался в кочевьях, стал ныне Днем скотовода. Скотовода нового — объединившегося в кооператив, работающего в госхозе. В этот солнечный морозный день (когда идет еще седьмая «девятка», то есть девять дней морозов) пахнет весной, начинается в степи то обновление жизни, которое у нас ассоциируется с весной. Это старый новый год «Цаган сар» (белый месяц) — начало расплода скота, трудная и радостная пора для скотовода. И теперь желают в этот праздник, в честь которого на столе все должно быть белым, молочным, чтоб приумножились отары и стада объединения, чтоб в каждой юрте было молоко и мясо.

Сурова жизнь скотоводов. Только заезжий человек думает, что монгол не считает время. До десяти раз в год (если пастбища плохи) может перекочевывать монгол всей семьей, перегоняя скот на новое место. Я всегда вспоминаю старую Эс, маленькую расторопную гобийку, Ге-



бывать у них в юрте, наблюдать их в работе. Вот старый С. Зэвгэ в Мандал-Гоби склонился у деревянных брусков с тонким трафаретом — он выбивает на седле инкрустацию. Вот Д. Базар в Ноен-сомоне (Южная Гоби) заканчивает чеканить оправу для пиалы. Сколько переделал он на своем веку таких чаш, ножен, стремян, колец и сережек.

Я ездила еще к известному резчику Д. Авермиду на Тамир (Хангай). Целый «табун» морин-хуров венчают исполненные им головки коней, отары и стада резных крошечных шахматных фигурок, изображающих животных, фигурок традиционных пяти видов скота для монголов — коня, верблюда, быка, овцы и козы. Он, как и другие резчики по дереву ли, по мягкому халцедону, знает животных досконально. Сколько за жизнь прошло отар мимо его юрты! Он изображает их в самых сложных движениях, но никогда не натурально, а обобщая все свое знание в пластику фигурки. Обычно было грустным прощание с этими мастерами степи — они все стары. Но не умирает народное искусство, хотя учат ныне уже не старики в юрте, а в художественной школе Улан-Батора. В аймаках много одаренных детей, мечтающих посвятить себя резьбе, чеканке, аппликации и другим национальным ремеслам! Взялись возрождать на новой основе народное искусство и молодые





роя Труда МНР, которая с мужем и соседями по айлу отвечает за стадо верблюдов в двести голов. Ей нужно всех напоить, подоить, остричь, сшить потнички для малышей, заготовить на зиму им пучки таны — дикого чеснока. Я помню ее руки — шершавые, натруженные, ее доброе, навечно загорелое лицо. Лишь однажды мне посчастливилось — и то в полдень, когда жара сморила и скот, и детей-малышей, увидеть монголку в степи на отдыхе. Вынеся из юрты нехитрый станочек, она ткала коврик в три цвета (из покрашенной естественными красителями шерсти). Кстати, украшают ковриком монголы не только коня или верблюда, сколько расшитых аппликацией ковриков встречала я на радиаторе машин на дорогах Монголии. И всегда на них орнамент — доброе напутствие, древний оберег. Монголы почитают умельцев, расскажут, как проехать к дархану-мастеру. Мне пришлось не только видеть в музеях Улан-Батора работы многих известных мастеров, но по-

художники-профессионалы, проявляя все больший интерес к его богатым традициям. Такого расцвета народного творчества не видывала Степь.

Почему же нас так заботит будущее народного искусства монголов, его судьба? Не потому ли, что в Степи мы видим начало жизни человека — естественное и простое — и потому прекрасное? Степь — словно остановившееся Время, вечность мироздания. Не потому ли волновало и будет волновать творчество Степи — будь оно в простом, неразгаданном орнаменте на вечной, повторяющей магический круг солнца пиале или любой обыденной вещи в юрте, в певучем ритме жестов танцующей монголки, в песне монгола, протяжной, как сама Степь?

Чем дальше будет уводить человека стремительная космическая эра от неспешной Степи, тем больше будет значить для людей творчество степняков, тем больше будет ему открыто наше сердце.

Монгольский орнамент и его символика

Нелли Алоева

Народная мудрость монголов в отношении к вещам удивительна. В простоте формы, в яркости цвета, в певучести или подчас буйстве и перенасыщенности орнамента для монгола заключается насущная необходимость.

В течение всего длительного развития монгольского искусства его мастера сумели сохранить древние, целесообразные и простые формы, характерные для этого района Центральной Азии, и освоили новые, заимствованные у сопредельных народов Азиатского континента. Параллельно этой эволюции форм в монгольском искусстве шла эволюция орнаментального комплекса. Он был обогащен типами орнаментов Индии, Тибета, Китая, Средней Азии и Сибири. При этом в лучших образцах монгольского искусства никогда не нарушался принцип равновесия между характером форм и характером декора. Наряду с формой орнамент оставался всегда важным конструктивным элементом. Богатый орнамент иногда являлся единственной возможностью для монгольского мастера из простого подручного материала выполнить уникальную по своим достоинствам, красоте и оригинальности вещь. При этом тщательно подбирался не только тип узора, но и техника его исполнения.

В творческом процессе народного искусства в силу условий кочевого уклада принимал участие весь народ. Отсюда проистекала та огромная масса утилитарных изделий, количество которых с течением времени претворилось в высокое художественное качество уникумов. При традиционной простоте форм это находило реализацию главным образом в совершенствовании и обогащении орнаментики. Так, орнамент стал одной из замечательных и неотъемлемых культурных ценностей монголов.

Монгольский орнамент носит обобщенное название «хээ угалз», что значит «узор». Все разнообразие узоров в монгольском искусстве может быть условно в соответствии с европейской классификацией разделено на пять групп: геометрические, зооморфные, растительные, изображающие стихийные силы природы и религиозные.

Сами монгольские мастера, особенно старые, делят свои узоры на группу «хээ», где объединяются геометрические и растительные мотивы; группу «угалз», куда входят зооморфные рогообразные орнаменты и группы орнаментов с изображением сил природы и буддийских символов.

Ведущими мотивами геометрического орнамента является меандр «алхан хээ», рисунок стеганого тюфяка «ширмэл ширдэгний хээ», сложные сочетания крестообразного орнамента и плетенки «ульзий утас». Меандр «алхан хээ» монголы называют «молоточным орнаментом», так как «алх» по-монгольски «молоток». Этот узор имеет множество вариантов, в числе которых встречаются классический меандр древних греков, его упрощенные и усложненные виды. Меандр у монголов, так же как и у других народов, выражает идею вечного движения. Но в самом монгольском названии меандра «алхан хээ», связанном с древним орудием труда, отразилось уважение скотоводов к ремеслу.

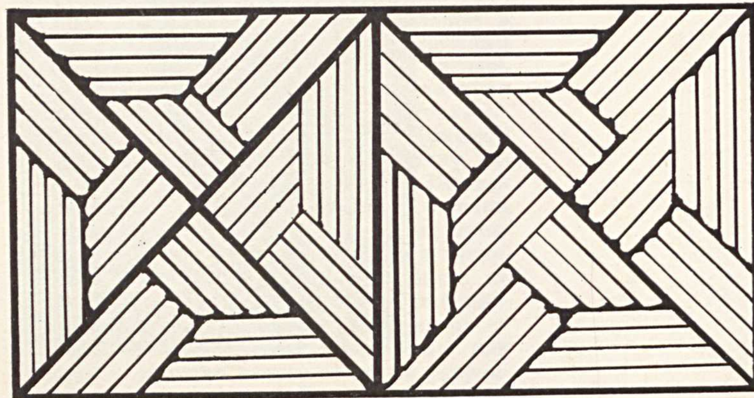
Композиционно «алхан хээ» монголов строится двояко. В первом случае — по принципу классического меандра в виде ленточной полосы или пояса. В таком виде он мыслится как граница между основным орнаментальным мотивом поля и второстепенными мотивами бордюра. Во втором случае головка молотка является лишь мотивом для заполнения сетчатой композиции значительных по размеру плоскостей. Орнаментом «алхан хээ» украшаются вещи из жестких и мягких материалов. Его можно встретить на деревянных частях юрты, на мебели, на войлочных коврах, вышивках, одежде, оружии, посуде, упряжи, музыкальных инструментах. В старину меандром украшались лишь особо ценимые предметы. Сейчас этот орнамент можно встретить всюду. В наш технический век «молоточный», трудовой орнамент — самый любимый в Монголии.

Рисунок стеганого тюфяка «ширмэл ширдэгний хээ» воспроизводит на плоскости узор плетения циновки. Мастерицами созданы несколько вариантов этого узора в форме замкнутых секций, пригодного для покрытия больших плоскостей войлока и дерева. «Ширмэл ширдэгний хээ», рождение и жизнь которого связаны с особо почитаемым монголами материалом войлоком, символизирует вечную жизнь.

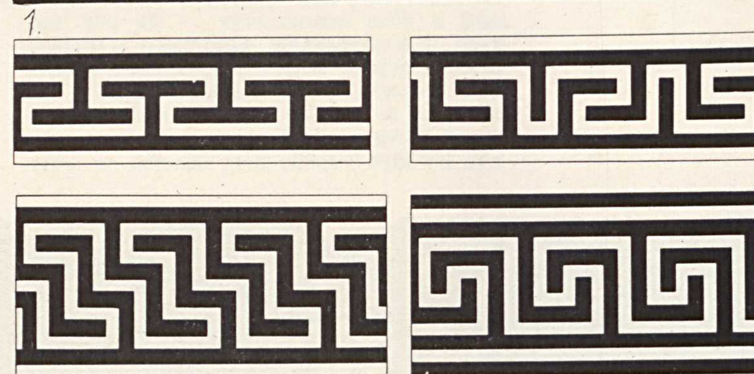
К плетенкам относится орнамент «ульзий утас» — «бесконечная нитка счастья». Этот очень распространенный в наше время орнамент символизирует счастье, благополучие и долголетие. Его популярность некогда была столь широка, что он являлся символом буддизма. Орнамент «ульзий утас» принято считать индийским по происхождению. Но многочисленные варианты слова «ульзий» в звучании «кульджа», «гулдза», «угулза» и «угалз» встречаются у ряда тюркских и монгольских народов, как название горного барана или название орнамента, повторяющего рисунок рогов этого животного. Очень древний и гибкий рогатый орнамент в свое время мог быть подвержен стилизации и принять начертания замкнутой плетенки. В эпоху раннего средневековья мотив плетенки, так же как и фигура животного в скифском искусстве, был господствующим и составлял целую эпоху в орнаментальных системах различных азиатских и европейских народов. Общераспространенным вариантом этого орнамента является так называемый десятиглазковый «ульзий утас». Все виды плетенок одинаково популярны в различных материалах.

Очень древними являются изображения креста и свастики «хас». Крестообразные фигуры образуют различные сочетания с кругом и квадратом. Они известны по коврам хунну из Ноин-Улы. Повторяющиеся многократно, соединенные между собой знаки «хас» нисколько не изменились с эпохи палеолита. Они символизировали у монголов пожелание долголетия — «десять тысяч лет счастья». Простые геометрические фигуры: квадраты, круги и ромбы, соединенные попарно, олицетворяют собой идею верности и нерасторжимой дружбы.

Зооморфные орнаменты столь же древние и популярные, как и геометрические. К ним относятся натуралистические или схематизированные изображения домашних животных, орнамент «халз» и многочисленные варианты «рогатого» орнамента «эвэр

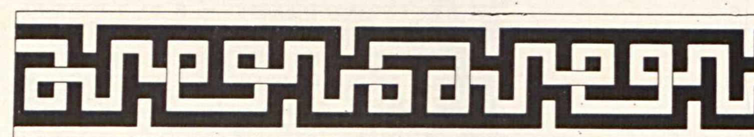


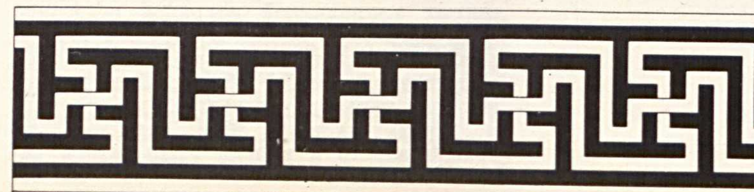
1.



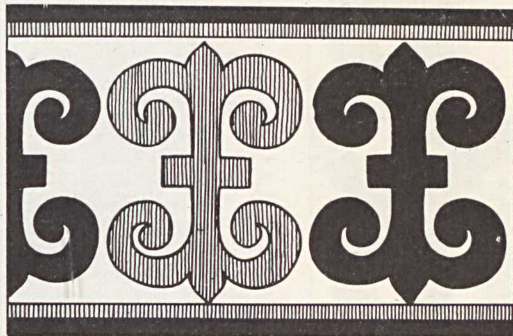






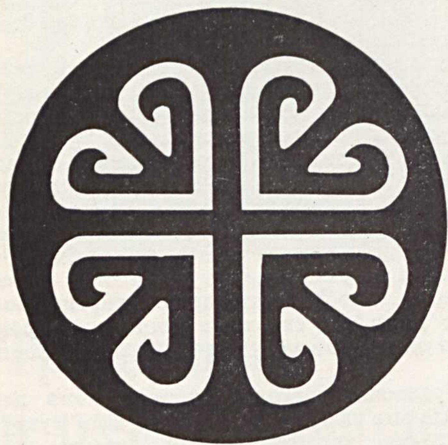


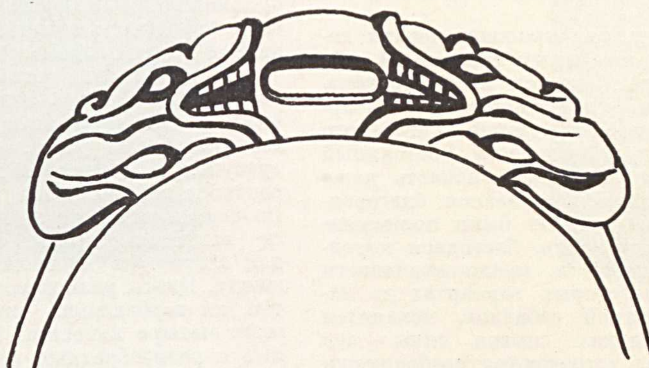






Артистка Норовбанзад в национальном парадном головном уборе

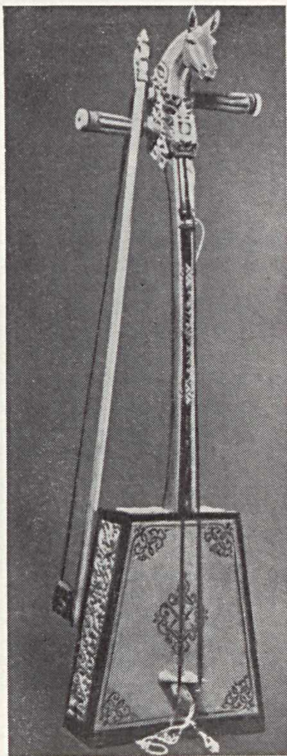








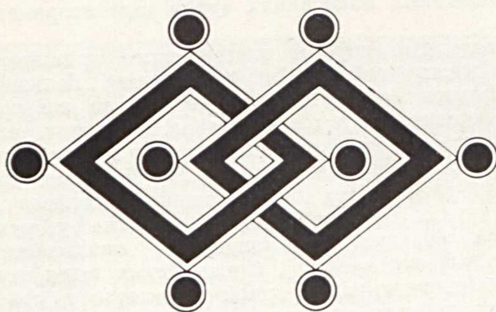
Сосуд для чая «домбо». Серебро



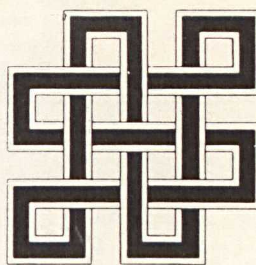
«Морин-хур». Дерево

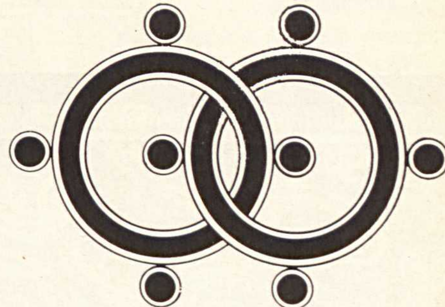


Набор мужских украшений. Серебро









Стр. 22, сверху вниз

Рисунок стеганного тюфяка «ширмэл ширдегний хээ»

Меандр «алхан хээ» (молоточный орнамент)

Варианты «алхан хээ»

Стр. 23, 1-й ряд

Рогатый орнамент «эвэр угалз»

Узор морды животного «халз»

2-й ряд

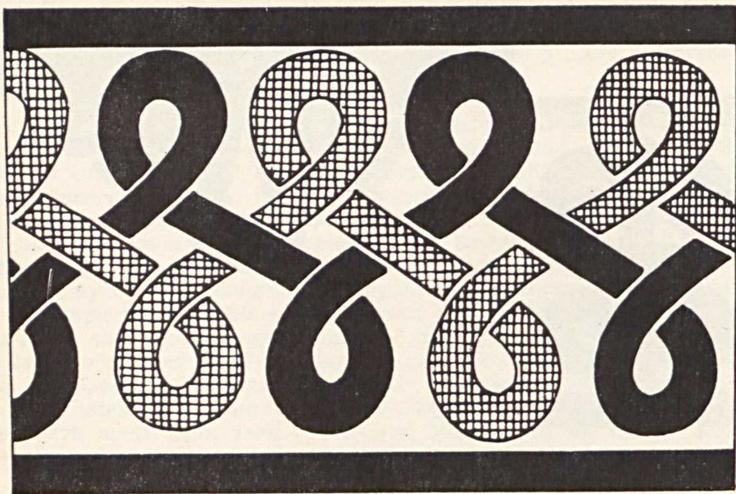
«Пуузэн хээ». Орнамент «звериного стиля». «Малгай угалз»

3-й ряд

«Хааны бугуйвч» — «десять тысяч лет счастья». (Мужской знак)

Плетенка «ульзий утас» (два варианта)

«Хатан суйх» — «десять тысяч лет счастья». (Женский знак)



угалз». Гобийские мастера еще в недавнем прошлом делали вещи, совершенно схожие со скифским «звериным стилем». И сейчас со стремян ощериваются страшным оскалом пасти дракона, крокодила, волка. Если образ дракона был позаимствован из архитектурных форм ламаистских храмов и узоров китайского шелка, то волк для арата — ежедневная реальность, постоянный спутник стад, хищный, опасный враг, способный напасть даже на гобийского гиганта — верблюда. Дракон оставался благородным образом мощи и величия. Пять драконов были пожеланием расцвета всех пяти чувств человека. Волк, благодаря народной традиции, оставался образцом смелости, предприимчивости и дерзости. Устрашающим, хотя в некоторых вариантах до забавности схожим с японской компатной собачкой, чеканится на креслах или рисуется на сундуках символ силы — лев «арслан». На самых разных предметах встречаются изображения пяти главных видов скота, разводимого в Монголии, или изображения животных 12-летнего цикла бытового монгольского календаря, в совокупности символизирующих пожелание долголетия. В мелкой пластике из металла было популярно изображение мыши — символа плодовитости скота. Образ коня — олицетворение быстрой мысли. В очень декоративный, часто стилизованный мотив превратилось изображение конской гривы.

Чрезвычайно почитаем в монгольском народе орнамент «халз». В условной форме он воспроизводит фронтальную часть морды животного. Четырьмя «халзами» украшались до революции юрты знатных монголов, «халзы» были ориентированы по сторонам света. Орнамент «халз» символизировал счастье, силу, власть. Простым скотоводам-аратам было запрещено украшать свои жилища «халзом». Сейчас «халзом» украшаются праздничные юрты для гостей.

Орнамент «эвэр угалз» в буквальном переводе означает «рогатый орнамент» («эвэр» — рог, «угалз» — орнамент). Но слово «угалз» имеет еще и другое значение — это название самца горного барана. Рога монгольских баранов-угалзов великолепны. Они вырастают иногда до трех и более спиралей. Это поистине замечательный прообраз орнамента для древних охотников. «Эвэр угалз» у монголов, так же как рогатый орнамент других народов Азии, связывался с представлениями о благоденствии и процветании скотоводства. Место «эвэр угалза» — на праздничной и повседневной посуде, ритуальных ложках, на войлочных коврах, дверях юрт, балках храмов, на женских головных уборах. Это орнамент, без которого невозможно представить себе монгольское народное искусство. Он предельно органично сочетается с любым другим видом орнамента.

Третий тип орнамента, растительный, включает в себя изображения цветов и листьев: «навчин хээ» (лиственный узор), «цэцгэн хээ» и «цэцгэн голтой хээ» (цветочный узор), «налины хээ» (лотосный узор), «ургамал угалз» (растительный узор) и «увсун луу» (травяной дракон). Центр и Север Монголии богаты растительностью. Поле маков сменяется полем тигровой лилии. Но совсем иная картина в Гоби. Лишь на короткий период коегде зацветают ирисы, а в горах — ароматный миндаль. Цветы для скотоводов Монголии всегда остаются прекрасным символом жизни. Цветы размещаются на дверях, лицевых плоскостях кроватей, на верблюжьих чепраках. Изображение цветов упрощенное, всего четыре лепестка. Но даже эти скромные цветы, соединенные с разнообразным орнаментом, вносят момент праздничности в убранство вещей.

Интересен тип изображения дракона, стилизованного под прихотливый узор растительного побега, так называемого «увсун луу». «Увсун луу» обязательное украшение опор «багана», поддерживающих дымник больших юрт стариков-аратов. «Увсун луу» — типично монгольская реплика китайского мотива. Но как бы ни был изображен дракон, будь он составлен хоть из былинок, для монгола он остается олицетворением мощи. «Налины хээ» — узор лотоса пришел в степи Монголии вместе с буддизмом. Он укоренился и стал одним из самых любимых в монгольском народе. Лотос символизирует собой чистоту помыслов; это девственный цветок, к лепесткам которого не пристает донная грязь. Так народные мастера Монголии искали и находили в орнаментике других народов мотивы, созвучные своим идеалам.

Орнаментальные мотивы, изображающие стихийные силы природы, — это графическое воспроизведение объектов древнего культа монголов. К числу наиболее древних у них относятся изображения солнца и луны. Дисковидные изображения солнца и луны из золота и серебра известны по погребениям древних хунну. «Народ монгольский — чей отец молодой месяц, чья мать — золотое солнце»,— поется в старинных сказаниях монголов. Солнце и луна их древние прародители. Знак огня с тремя языками пламени означает возрождение и расцвет в прошлом, настоящем и будущем. Триада огня, солнца и луны ставилась на надгробиях воинов, как свидетельство их героического самопожертвования для блага и процветания народа. Эта триада входит в настоящий герб Монгольской Народной Республики «соёмбо». Сюда же, в герб «соёмбо», входит и идеограмма самого народа в виде двух рыб, вкомпонованных в круг. Две рыбы — это двуединое философское мужское и женское начало, означающее ум и мудрость. Существует и другое символическое изображение народных масс в виде узора волн. Узор облаков «уулэн хээ» означает полет творческого вдохновения, «очир» — энергию и непобедимость. Еще в древности вместе с китайскими тканями и архитектурой пришел в Монголию узор «ланз пуузэн хээ». «Ланз» или правильнее «ланджа» — буква индийского алфавита. «Пусний хээ» — обобщенное изображение панциря черепахи. В сочетании этих мотивов «ланз пуузэн хээ» является символом благополучия и долголетия. Он одинаково часто встречается и в декоре буддийских храмов, на предметах быта, на шапочках «торцог» и женских шелковых накосниках «усни гэр» современного костюма.

Все вышеперечисленные группы монгольского орнамента органично сочетаются между собой. Им свойственна большая композиционная и образная гибкость. У монголов, так же как и у соседних скотоводческих народов — казахов, киргизов, алтайцев и тувинцев, — оказываются очень близкими по начертанию растительные и «рогатые» зооморфные орнаменты. Но в отличие от казахов и киргизов у монголов очень сильно тяготение к геометрическим структурам. Декоративная композиция у монголов даже при самой большой усложненности оказывается более обнаженной и логически цельной. Орнаментика вещи тесно связана с материалом, техникой, формой предметов и колоритом. В традиционных работах характер орнамента и техника его исполнения подчинены форме вещи.

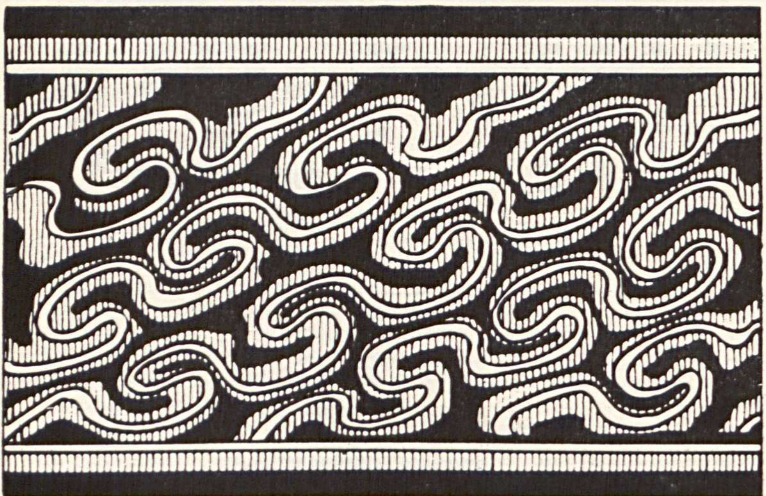
Особенную выразительность орнаментам придает яркий колорит. При немногочисленности излюбленных монголами цветов (красный, синий и желтый) орнаменты приобретают исключительную броскость и активность. Имея свою собственную символику, цвет помогает глубже раскрыть символическую сущность народных узоров орнамента. Орнамент и сейчас остается одним из богатейших разделов культурного наследия монголов. Он является важным фактором и стимулом будущего развития монгольского национального искусства.



«Зангилга хээ»

Пиала «аяга». Серебро

Узор волн «солонгон хээ»







Традиция в руках молодежи



Работы учеников Училища изобразительного искусства

Первый учебный год в Училище изобразительного искусства МНР начался 1 сентября 1945 года. Тогда в его составе было 19 учеников в двух классах — живописном и скульптурном. Сегодня в училище учатся более 200 мальчиков и девочек на отделениях различных видов изобразительного искусства — живопись, графика, театральная декорация, монгольская живопись, керамика, резьба, скульптура, гобелен, тиснение и обработка кожи, художественная обработка металлов, сувениры. Срок обучения 4 года. В воспитании и обучении молодежи большую роль играют как национальные кадры — известные деятели искусств страны, так и советские педагоги и художники.

За время своего существования училище выпустило более 250 художников, большинство из которых сейчас плодотворно трудится в организациях культуры и искусства. В том числе в Союзе художников, в Министерстве легкой и пищевой промышленности МНР, на предприятиях, имеющих непосредственные связи с изобразительным искусством. В плодотворном развитии и обогащении всех видов станкового и декоративного искусства ведущую роль играют уже ставшие известными в стране художники — первые выпускники нашего училища, такие, как народный художник (ныне директор училища) Д. Амгалан, заслуженный деятель искусства живописец Б. Гомбосурэн, графики Д. Сандагдорж, Л. Батсух, Д. Нацагдорж (Саналбат), кинохудожники О. Мягмар, П. Цогзол, живописцы С. Дондог, Б. Чогсом и другие. Много лет заведует художественным фондом СХ МНР выпускник школы Г. Цэрэндондог. Каждый год училище выпускает десятки молодых работников искусства, которые вносят достойный вклад в развитие как традиционных, так и новых революционно-реалистических видов искусства МНР.

Ц. Мэнхжин





Плакаты, рекламные листы, поздравительные открытки, пригласительные билеты, наградные грамоты и художественные календари — основная продукция Печатно-декоративного комбината Худфонда СХ МНР. Ее отличает четкая графичность решения, культура работы со шрифтом, лаконичный выразительный цвет. Техника исполнения — ручная печать через сетку. В комбинате печатается журнал «Дурслэх урлаг».

В специальном цехе ведется изготовление национальных сувениров, аппликация, вышивка, печать по трафарету, по эскизам художников выполняются гобелены и ковры.

В настоящее время мастерицы комбината создают уникальную аппликацию для музея В. И. Ленина. Всю работу коллектива возглавляет директор художник-полиграфист Д. Цэрэмпил.

Продукция Печатно-декоративного комбината Худфонда МНР

Рецензии

«Дурслэх урлаг»

(Изобразительное искусство)

Под таким названием выходит в Улан-Баторе с 1970 года иллюстрированный журнал по изобразительному искусству — первый в истории национальной монгольской культуры. Он широко отражает многостороннюю деятельность Союза монгольских художников: организацию республиканских выставок, ежегодных и тематических, персональных выставок художников МНР, знакомство народа с современным искусством СССР (как русским, так и многих республик), Польши, Болгарии, ГДР и других социалистических стран, пропаганду теоретических и практических знаний по всем видам и жанрам изобразительного искусства, в том числе декоративно-прикладного творчества.

«Дурслэх урлаг» последовательно знакомит читателей с коллекциями Эрмитажа, Дрезденской галереи, Метрополитен-музея Нью-Йорка, Лувра и других крупных музеев мира, публикует очерки творчества Рембрандта, Рубенса, Веласкеса, Гойи, Вермеера и многих других классиков западноевропейского искусства; читатель найдет здесь и подробный рассказ о «Троице» Рублева и «Пиете» Микеланджело.

Перелистывая номера журнала, ощущаешь гостеприимство выставочных залов Улан-Батора, по обзорам частых выставок — глубокий интерес к искусству братских стран. Советская графика, польский плакат, болгарское декоративно-прикладное искусство — этот перечень обозреваемых в журнале экспозиций можно продолжить. Основные разделы журнала «Дурслэх урлаг» посвящены национальному творчеству, как профессиональному, так и народному. В статьях Н. Цултэма, Т. Галбадраха, Л. Сономцэрэна, Л. Дашняма и других художников и искусствоведов освещаются проблемы развития современной живописи, традиций и новаторства искусства МНР, создания образа нового человека. Журнал сумел стать трибуной для многих художников МНР. Они рассказывают на страницах своего журнала о том, как рождался замысел ставшего потом популярным полотна, о поисках героя на стройке нового социалистического города, высказывают мысли, навеянные выставкой товарища. В нескольких номерах публиковались мемуары народного художника МНР О. Цэвэгжава, старейшего в Союзе монгольских художников, о рождении этого Союза, о начале творческого пути первых художников новой Монголии; рассказ заслуженного деятеля искусств МНР Д. Дамдинсурэна о технике обучения иконописцев в монгольских монастырях до революции.

Одной из особенностей журнала «Дурслэх урлаг» является его последовательный интерес к творчеству молодых. Ни одно из новых имен, заслуживающих внимания, будь то живописец-монументалист или аппликатор, иллюстратор детских книг или резчик по дереву, не проходит мимо журнала. На его страницах читатель постоянно находит обзоры выставок молодых художников, репродукции интересных дебютов. В № 3 за 1978 год была опубликована редакционная статья об исканиях молодежи на материале республиканской выставки, посвященной XVII съезду ревсомола, на которую было отобрано более двухсот произведений молодых художников, работающих в разных видах и жанрах искусства.

Из номера в номер журнал публикует уроки национального искусства, в которых специалисты ведут конкретный разговор о технике традиционной вышивки и аппликации, о «секретах» многих ремесел, особенностях плоскостной живописи «монгол дзураг», ритме древних национальных орнаментов, технике старинного рельефа «зумбэр»... Большой интерес представляют очерки кандидата искусствоведения, народного художника МНР Н. Цултэма по истории монгольского искусства с древнейших времен.

В журнале выступают видные деятели национальной культуры, ученые, писатели. В статье доктора филологических наук С. Лувсанвандана «Идеи Октября в изобразительном искусстве Монголии» (№ 4, 1977) подчеркивается ведущая роль Советского Союза в рождении и формировании новой культуры и искусства Монголии. Рассказывая о пути, пройденном лучшими художниками за годы народной власти, он подчеркивает, что изобразительное искусство МНР развивается на основе традиционного искусства и творческого освоения опыта социалистического искусства. В статье С. Лувсанвандана и других авторов вновь и вновь звучит призыв XVII съезда МНРП к художникам шире пропагандировать достижения социалистической Монголии и возвеличивать нового человека, опираясь на партийность и народность национального искусства.

И. Л.

Художник и среда

Дизайн юрты

Джангар Пюрвеев

...Одинокий всадник с его одиноко бегущей тенью. Куда, минуя небольшие возвышенности и неглубокие овраги, торопится он на густогривой монгольской лошадке?— Вон к той белой, едва заметной точке на горизонте. Она все ближе, растет, увеличивается, приобретает форму. Круглая как солнце...

Это «эсгий гэр» — по-монгольски, «кийиз уй» — по-тюркски, «юрта» или «кибитка», как называют ее европейцы. Это широко распространенное на просторах Средней и Центральной Азии жилище кочевника, в котором он находит защиту от летнего зноя, суховеев и дождя, от зимних морозов и невзгод. Жилище, сооруженное на бескрайнем безлесном пространстве, из чего оно? Как оно устраивается и украшается? Где человек находит строительный материал? Ведь кругом степь, пустая, без единого деревца.

Оказывается то, что находится внутри и снаружи жилища, выполнено в основном из продуктов животноводства.

Из шерсти овец кочевник валяет войлок и выделывает ковры, чтобы потом превратить их в теплые стены. Шкурами верблюдов и лошадей покрывает пол. В тщательно вымытых и просушенных кишках животных хранит жир и масло. Рубцом обтягивает музыкальные инструменты, а из тонких кишок овец и коз, из конского волоса изготовляет струны для них. Большую часть посуды и необходимой утвари, не говоря уже об одежде и обуви, служащих в повседневном быту, тоже делают из кожи. Даже топливом для приготовления пищи и обогрева жилья зимой служит помет животных — аргал.

Многовековая эволюция кочевой юрты выработала ее четкие пропорции, правила сборки и разборки, формы и способы ее украшения и меблировки. Размеры юрты соответствуют масштабу человека, внутренняя планировка учитывает интересы и вкусы ее обитателей, обеспечивает хозяйственно-бытовую деятельность. Кочевая монгольская юрта представляет собой легкую сборно-разборную постройку, приспособленную к транспортировке на вьючных животных. Практическая необходимость и художественная целесообразность заставили кочевников подчинить все размеры юрты единому модулю и унифицировать все детали.

Общий вес юрты с меблировкой — 300—400 кг — грузоподъемность одного верблюда. Диаметр жилой юрты бывает от 4,5 до 8 м, высота ее в центре 4—5 м. Время, за которое она собирается или разбирается — в пределах одного часа.

Конструктивный объем юрты состоит из девяти основных частей. Остов стен составляется из связанных между собой складных деревянных решеток, которые определяют размеры и вместимость жилища. Каждая решетка, входящая в общую стенку, состоит из плоских реек, наложенных друг на друга косой клеткой и скрепленных сыромятными ремнями. Благодаря тому, что эти рейки сжимаются или растягиваются гармошкой, можно уменьшать или увеличивать до необходимой высоты юрту или складывать ее во время перекочевок.

Остов крыши юрты, образующий свод, состоит из выстроганных жердей, которые втыкаются наверху в специальный круг — тоно, а в нижней части опираются на решетку стен.

Снаружи юрта вся окутывается войлоком, выкроенным по ее форме. В целях антисептирования его пропитывают раствором кислого молока с табаком и солью.

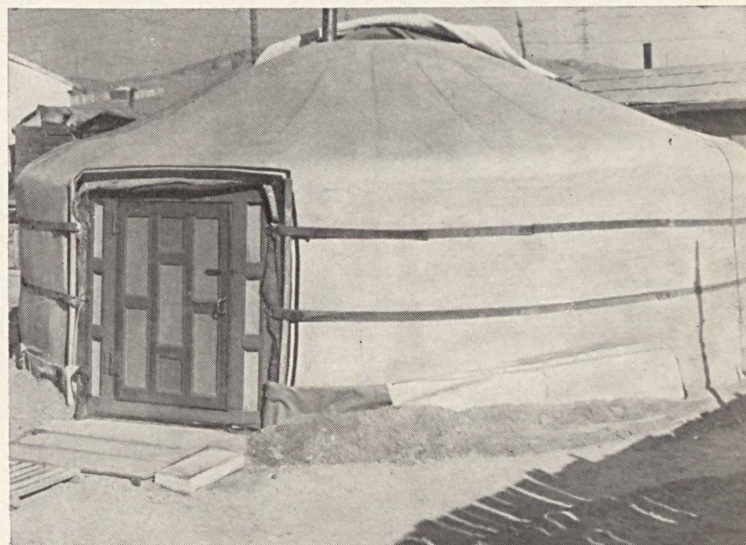
Дверь юрты всегда обращена на юг или юго-восток. Благодаря этому дом монгола в степи изолирован от холодных северных ветров и снежных заносов зимой и открыт живительным солнечным лучам весной и летом.

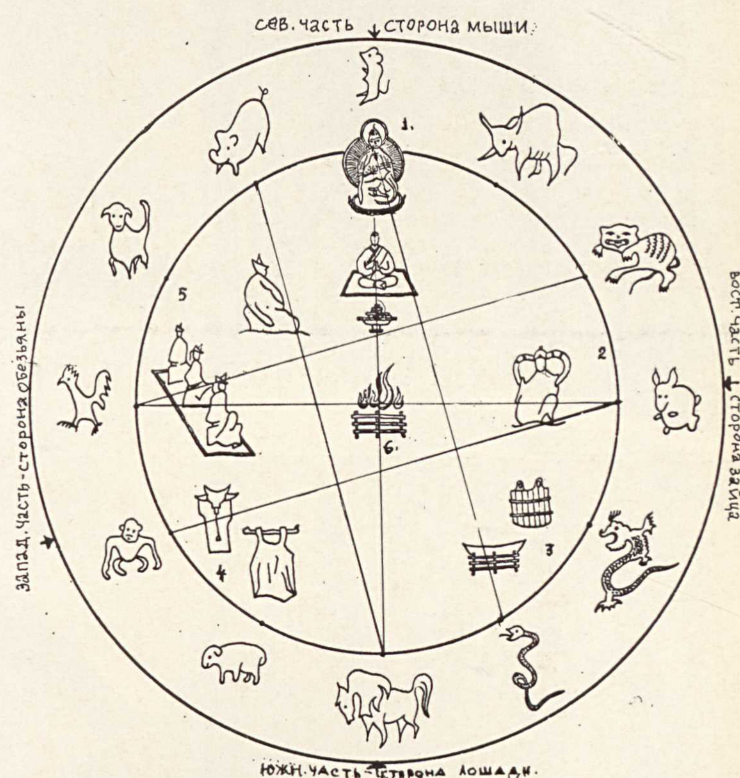
Но этим не ограничивается взаимосвязь жилища кочевника с природой. Являясь искусственно организованным пространством, кочевая юрта одновременно как бы остается органичной частью природы; вобрав в себя наиболее полезные и благоприятные ее принципы, она в то же время является изолированным от внешних неблагоприятных условий природной среды уютным жильем.

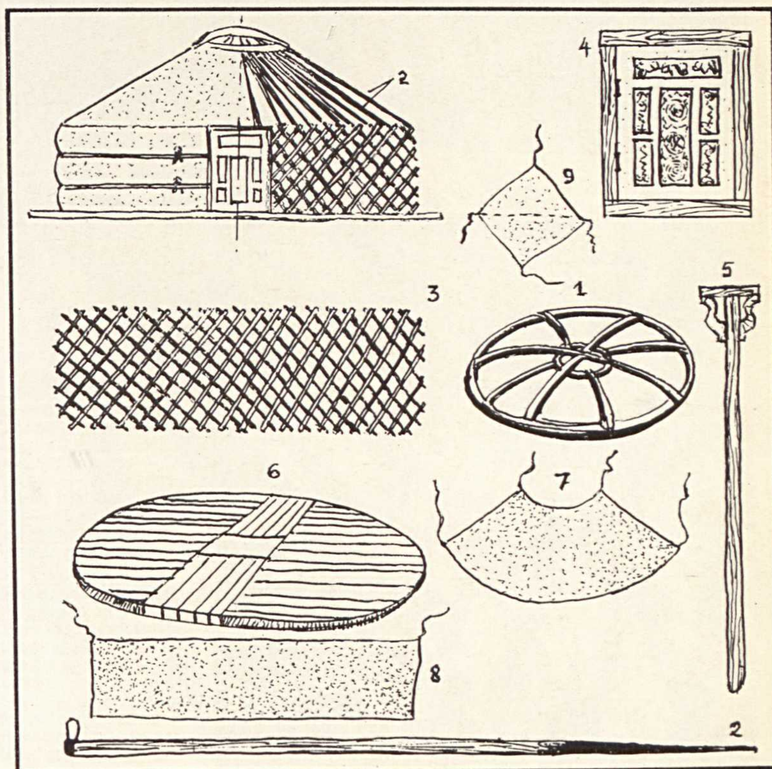
Круглая, аэродинамичная форма и мобильность юрты отразили в себе и защиту от внешних климатических изменений, и хозяйственный уклад жизни кочевника с постоянными перекочевками. Подобно тому, как растительный мир степи чутко реагирует на колебания температурного режима воздуха, кочевая юрта отвечает этим изменениям. Ее конструкция, состоящая из деревянной решетки и пористого шерстяного войлока, играет роль терморегулятора, сохраняя внутри жилища постоянный тепловой режим.

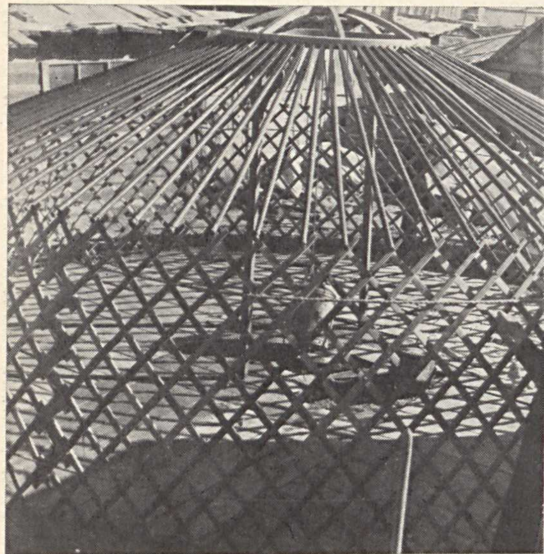
Юрта всегда ставится на открытом солнцу пространстве, даже в лесистой местности выбирается солнечная поляна. Это связано прежде всего с тем, что вся хозяйственная и бытовая деятельность кочевника связана по времени с круговоротом солнца.

Отсчет времени суток, месяца, года до революции у монголов велся обычно по солнцу, а именно по углу падения солнечного луча через верхнее отверстие юрты — дымник. По мере того, как луч солнца скользил по окружности дымника, затем по кончикам жердей (а их количество должно быть равно 60), поддерживающим свод юрты, далее по поверхности полукружия войлочного ковра, по определенным частям мебели, кочевник определял точное время и строил повседневный распорядок рабочего дня. Поэтому пропорции дымника, количество жердей, высота решетчатых стен и всей юрты, а также традиция ставить юрту дверями на юг, были подчинены ритмике движения солнца. Даже покраска конструкций юрты, их система орнаментации имели свою закономерность, учитывающую указанные функции. Внутренняя планировка юрты делилась условно на 12 частей — соответственно 12-месячному циклу календарного летосчисления, именовались эти части по названиям месяцев. Например, западная часть юрты называлась стороной «обезьяны», северная часть, где находился «красный угол», именовалась стороной «мыши», восточная носила название «зайца», а передняя входная, или южная часть — «лошади». По месту падения солнечного луча в юрте кочевник знал точное время дня.

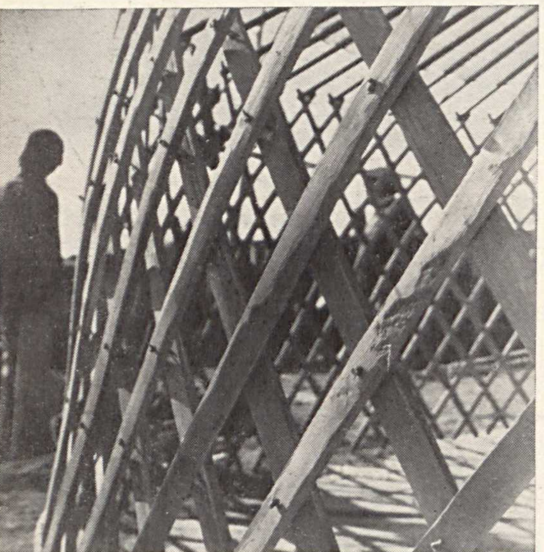


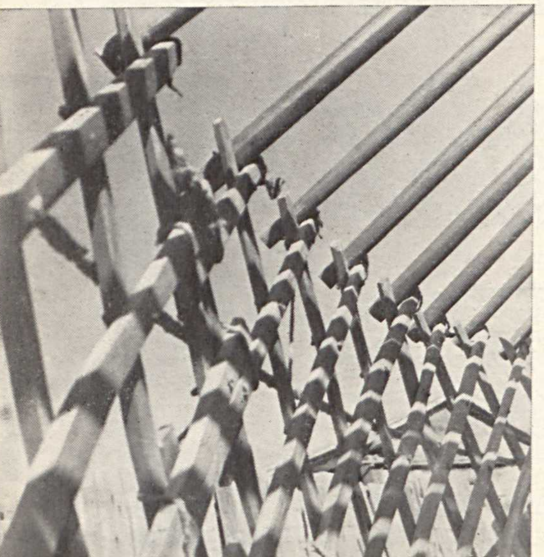












стр. 27

Основные детали конструкции монгольской юрты: 1 — верхнее кольцо покрытия юрты — дымник, 2 — жерди, составляющие остов крыши юрты, 3 — складчатая решетка стены, 4 — дверь, 6 — пол, 7 — верхнее войлочное покрытие, 8 — боковое войлочное покрытие, 9 — покрытие дымника.

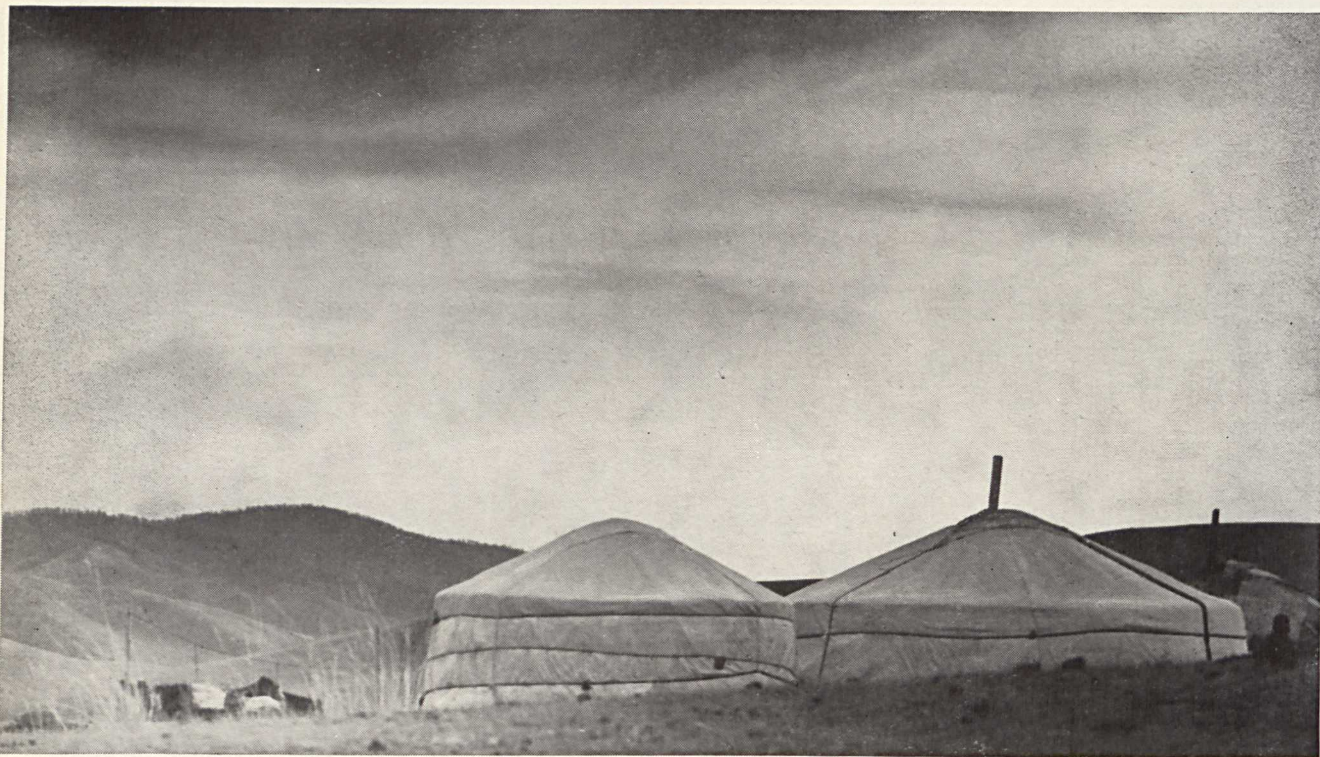
Внутреннее зонирование юрты, в соответствии с ориентацией по странам света: 1 — «красный угол», 2 — женская половина, 3 — кухня, домашнее хозяйство, 4 — предметы наездничества и труда хозяина, 5 — мужская половина, 6 — очаг.

Одной из важных особенностей юрты является рациональная и целесообразная организация внутреннего пространства. Хотя планировка интерьера юрты представляет единое архитектурно-художественное целое, она разделена на четкие функциональные зоны, которые определяют и организуют внутреннюю ритмику жизни. Центральное место прямо против входа занимают поставленные уступами сундуки, в которых хранятся ценности семьи. На них расставлялись раньше религиозные предметы, скульптурные и живописные изображения божеств. Теперь здесь стоят фотографии членов семьи, грамоты, транзисторный приемник. Это место является как бы «красным углом» дома. Таган с котлом и стол занимают середину юрты. Вся правая от входа сторона юрты состоит из предметов, необходимых по домашнему хозяйству, это женская половина, тут акцент делается на роскошно убранную кровать. От кровати до входа юрты отводится место для работы по хозяйству женщинам семьи. С левой стороны при входе раскладываются уздечки, седла и другие предметы наездничества и скотоводства. Это мужская часть дома.



Архитектура кочевого жилища будет невыразительна и не цельна, если ее рассматривать вне синтеза со смежными видами изобразительного искусства. Именно в кочевой юрте живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство, в особенности орнамент, нашли наиболее органическое воплощение. Основными деталями внешнего декоративного оформления монгольской юрты являются орнаментированные деревянные створки дверей и широкая кайма аппликации купольной части, ярко выделяющиеся на общем белом фоне войлочного покрытия. Цветовая и графическая символика орнамента на створках дверей выражает гостеприимство, благопожелания входящему гостю и ее обитателям и имеет конкретные начертания и мотивы.

В противоположность сдержанности внешнего оформления, интерьер монгольской юрты отличается богатым цветовым и пластическим решением. Мебель и деревянные конструкции окрашиваются в красный цвет и поверху расписываются орнаментальными мотивами, исполненными в живописной манере, с тонкой проработкой деталей. Роспись чаще всего наносится золотом, хотя встречаются и другие краски. Вся мебель, посуда и элементы украшения выполнены вручную, и каждый предмет по художественному мастерству и вкусу представляет произведение искусства. Характерная особенность монгольского орнамента, украшающего интерьер юрты,— его символичность и яркая сочная красочность. Причем, пять основных цветов спектра являются логически и символически обоснованными производными цветовой композиции монгольского орнамента вообще и выражают пять человеческих чувств. Так, голубой цвет символизирует вечность, любовь, спокойствие; белый — чистоту, постоянство, невинность; черный — мрак, бедствие, несчастье; желтый — благородство, богатство, святость; красный — радость. Соответственно эта символика выражалась в изделиях из бирюзы,



серебра, золота, коралла, которыми украшались изделия.

При расписывании деревянных конструкций юрты в основном использовали восемь цветов, из которых пять главные — красный, голубой, желтый, зеленый и белый, а три второстепенные — оранжевый, черный, фиолетовый.

На протяжении многих веков принципы внешнего и внутреннего оформления и основные конструкции кочевой юрты не претерпели значительных изменений, она остается и по сей день удобным, практичным жильем для скотовода, разумно и всесторонне приспособленным к окружающей среде.

Таким образом, монгольская кочевая юрта представляет оригинальный, исторически сложившийся совершенный образец сооружения определенного архитектурного типа — мобильного, строго подчиненного особенностям быта и хозяйства, построенного по своим канонам красоты и целесообразности.

Пространство и Время Великой Степи

Лев Гумилев

Представим себе на минуту все историко-культурное пространство-время человечества, известное нам в глобально-географическом облике. Тогда материки, острова, архипелаги, хребты, равнины и нагорья европейско-азиатских цивилизаций, которые знакомы нам со школьной скамьи,— Египет, библейские государства Ближнего Востока и Междуречья, Греция, Рим, Иран, Византия, Индия, Китай — предстанут омываемыми огромным морем Евразийской Степи с дрейфующими в ней Скифией, Сарматией, Хунну, Тюркским Каганатом, Хазарией, уйгурами, аланами, половцами, аварами, кыргызами, киданями... Монголами.

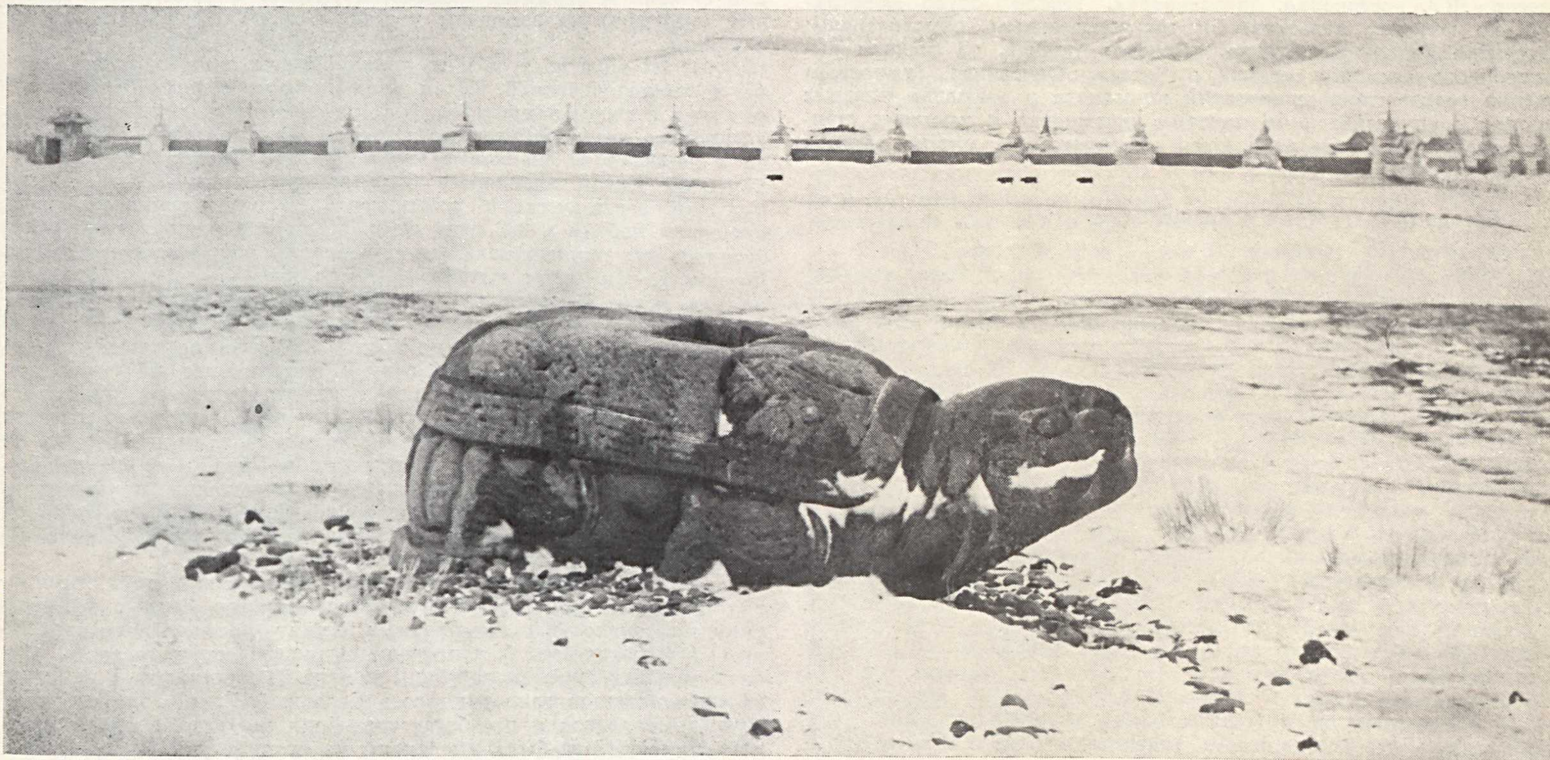
Монголия — сердце Великой степи. Великая степь — фон всей исторической судьбы Монголии. Нельзя понять закономерности развития монгольского народа и государства, монгольской культуры и искусства, не рассматривая их во взаимосвязи с динамическими процессами развития всего степного региона как целого.

Уникальной особенностью Великой степи как феномена мирового исторического процесса, всегда представлявшей нерешенной загадкой, является пульсирующий, метаморфический ее облик, цикличность и крайность состояний: от олицетворения пустоты и безлюдности до воплощения избытка жизненной стихии в самых ее животворно-биологических проявлениях. И для оседлых цивилизаций древности, и для первооткрывателей позднего средневековья и Возрождения, ученых нового времени и исследователей нашего столетия этно-гео-историко-культурный облик этого региона представал то нерасчлененным монолитом, поразительной по однородности структуры целостностью (Орда-Степь), для которой не находилось единиц счета и измерения, то бесконечной множественностью монад — этнических, хозяйственных, культурных, ландшафтно-климатических, замкнутых, ни внешне, ни внутренне не связанных, для которых принципиально невозможно никакое обобщающее мерило.

Освоение этих огромных культурно-географических пространств, продолжавшееся веками, по масштабам и значению сопоставимо с эпохой Великих географических открытий, а началось задолго до нее. Купцы, посланники, миссионеры, первые путешественники с попутными караванами — Марко Поло, Плано Карпини, Рубрук — были первыми колумбами, оповестившими цивилизованный (в то время только европейский) мир о неведомых землях и государствах. Как и морские первооткрыватели, они зачастую не осознавали значения своих открытий.

Славянские народы исконе соседствовали с народами Степи. Российское государство и Великая степь всегда были глубоко взаимопроникнуты и естественно связаны друг с другом. Вклад России в освоение и изучение этого региона велик и особенен. Русские казаки-землепроходцы и служилые люди открыли и освоили северные окраины Великой степи от Каспия до Тихого океана, тем самым наметив ее дотоле неведомые границы, дали представление о ней как о четко очерченной географической реальности.

В XVIII веке Российская Академия наук из Петербурга и Казани, Тобольска и Астрахани отправляла экспедиции в Центральную Азию с культурно-научными и описательными целями. Благодаря им Великая степь обрела точные географические координаты, стала известна ее почвенно-климатическая и территориально-хозяйственная зональность, получены первые этнографические описания.



Каменная черепаха.
XII век.
Кара-Корум

В XIX—XX веках выдающиеся ученые-путешественники Бичурин, Потанин, Бартольд, Веселовский, Грум-Гржимайло, Козлов, Руденко первыми сделали важные шаги к синтетическому и системному подходу в изучении Великой степи, одновременно совершив удивительные открытия в археологии, этнографии, истории письменности, мифологии.

С 20—40-х годов нашего столетия открывается новый этап исследования Великой степи. Достижения исторической географии и климатологии в исследовании Евразийского континента, полученные в результате применения методов точных наук и совре-

менной техники, приложение естественнонаучных принципов исследования непосредственно к изучению процессов этногенеза кочевых народов, обобщение огромного этнографического опыта исследований культуры и быта десятков народностей Центральной Азии и Монголии — все это дало основу для системного подхода к изучению региона как историко-этно-гео-культурной целостности.

Системный подход, не отвергая накопленных достижений отдельных дисциплин — этнографии, социологии, географии, хозяйственно-экономической истории,— дает возможность получить еще более полное, всестороннее представление о регионе как целом, и прежде всего, что нам кажется особенно важным, о его культурно-художественных процессах. Исходя из этого, мы предлагаем читателю (в самых общих чертах) ознакомиться с феноменом Великой степи, в аспекте системного подхода, приоритет в котором принадлежит отечественным исследователям.

Корреспондент журнала научный сотрудник НИИ истории и теории архитектуры Айдер Куркчи как исследователь, специализирующийся по вопросу истории народорасселения России, по заданию редакции встретился с Л. Н. Гумилевым и попросил его рассказать о тех, из наиболее существенных моментах истории Великой степи, которые помогают понять особенность исторической судьбы Монголии, об основных факторах, определивших ее развитие.

Лев Николаевич Гумилев, доктор исторических наук, профессор ЛГУ, востоковед, кочевниковед, этнолог, автор монографий по кочевым культурам и государственным образованиям: «Открытие Хазарии», «Хунну», «Древние тюрки», «В поисках вымышленного царства», «Хунну в Китае». Описанная Гумилевым система соответствия активизации этногенеза и миграции кочевых народов с климатическими циклами увлажнения и усыхания степного региона Евразии дала ключ к разрешению многих загадок истории степного региона.

Беседа публикуется с сокращениями

— Лев Николаевич, разрешите начать с вашего же высказывания: «История человечества изучена крайне неравномерно. В то время, как история Европы и Ближнего Востока была изложена в общедоступных сводных работах уже в конце XIX века, Центральная Азия в начале XX века, огромная территория евразийской степи еще ждет своего исследователя». Особенно малоизученным был отрезок времени в 1500 лет — до появления в Центральной Азии Чингисхана. В этих степях с III века до н. э. и до 1200 годов произошли значительные события: там сложились и погибли два замечательных народа — хунны и древние тюрки.

— И много других народов, не успевших себя прославить.

— Но почему хунны возникли и исчезли? Почему другие степные цивилизации периодически возникали и погибали, в то время, как нам представляется, например, Рим, Иран, Китай, Индия — никогда не исчезали и всегда оставались на своем месте?

— Некочевые цивилизации Азии от Ирана до Японии были так же подвержены не меньшим этническим преобразованиям, но это другая тема. Вас интересуют кочевники, и для выяснения вопроса надо прежде всего обратить внимание на одну природную особенность Евразии — ее Великую Степь. Оставим в стороне умозрительные представления некоторых ученых, будто жизнь в степи была столь тяжела, что не давала возможности ее обитателям, кочевникам, развить собственную оригинальную цивилизацию. Здесь все было сложнее. Вопреки распространенному мнению, кочевники куда менее склонны к переселениям, чем земледельцы. Земледелец при хорошем урожае получал определенный запас провианта, что делало его и мобильным, и предприимчивым. Он осваивал новые земли. Кочевника же питает только степь. Зеленый ковер сухих, значит, калорийных трав поедается скотом, превращаясь в жирное мясо и мягкую шерсть. Без скота кочевник — не кочевник. Это его основной (если не единственный) продукт. А овцы и коровы должны иметь постоянное и привычное питание, иначе — падеж скота. Кроме того, люди сживаются с окружающей природой и вовсе не стремятся сменить родину на чужбину без достаточных оснований, а при необходимости все равно выбирают ландшафт, похожий на тот, который они покинули.

— Значит, кочевники неразрывны со своей природной зоной и действуют только в ее пределах?

— Конечно, наш разговор должен начаться именно с этого уточнения. Как выглядит природная зональность на восточном участке Великой Степи? Переход от субтропиков к пустыням Гоби и Ордоса идет плавно. Влажные заросли сменяются лугами, луга — степями, степи — полупустынями. При повышении увлажнения эта система сдвигается к северу, при понижении — к югу, а вместе с ней передвигаются травоядные животные и их пастухи. В Южной Сибири это же перемещение идет в обратном направлении: начиная от пустынь к степи и лесостепи. Увлажнение климата в 1-м тысячелетии до н. э. повело к расширению угодий и обусловило подъем хозяйства первого кочевого народа Центральной Азии — хуннов. Можно говорить и о скифах и сарматах — аналогах хуннов и сяньбийцев (древних монголов) на западном участке Великой Степи, но начнем с хуннов.

С III века до н. э. и до конца III века н. э. скотоводы-хунны и земледельческий Китай существовали рядом. Каждый народ жил в своем ландшафте. В III веке до н. э. хунны пытались установить здесь паритетные отношения в торговле — обмен скота и лошадей на шелковые ткани. Монополист шелка — Великоханьский Китай втридорога брал за свой товар и отвечал на попытки регламентации демпинговой торговли войной. Хунны одержали победу в 202 году до н. э., но при этом, заметьте, **отказались** от территориальных приобретений, ибо они прекрасно понимали, что, заняв китайские земли, они все равно не смогут на них жить. В степи господствовал родовой строй, и разложение его шло достаточно медленно и не причиняло большого ущерба кочевникам. Зато их угнетало усыхание степи, начавшееся в I веке н. э. и к III веку н. э. дошедшее до максимума. Сокращение пастбищных угодий заставило хуннов и сяньбийцев жаться к рекам Хуанхэ и Ляохэ. И если во II веке до н. э., когда расширялись пастбища, хунны жили дома — в родной степи, то теперь в I—III веках н. э. они пошли в Китай — но не войной. Туда двигались бедняки, просившие разрешения пользоваться берегами рек — поить скот. Китайские земледельцы между тем также постепенно покидали свои поля — по той же причине перемены зоны субтропиков на сухую степь.

Таким образом, хунны заняли заброшенные поля, превратив их в пастбища. До этого война империи Хань с хуннами тянулась около 300 лет, хотя в Хунну население составляло всего 300 тысяч (это был предел их демографического роста, обусловленный ресурсами пастбищ) против 50 миллионов. В 316 году 40 тысяч хуннов захватили весь Северный Китай, две столицы, двух императоров и все богатства. Лоян и Чанъань стали пепелищами. Китайцы были вытеснены на тропические берега Янцзы. Оставшиеся на родине смешались с хуннами и тем погубили их.

— Каким образом?

— Уже дети от смешанных браков хуннов и китаянок забыли о нравах степного кочевья, а их внуки окончательно утеряли чувство кочевой культуры. В 350 году приемный сын императора, китаец, убил своих братьев-наследников престола и приказал перебить всех хуннов в государстве. Через полтора века от прежнего суперэтноса хуннов остались некоторые реликты, немногочисленный хуннский народ был разбит, расколот, часть его, «неукротимые», ушли на запад, на Волгу, где столкнулись с могущественными аланами, смешались с ними, с уграми, и потом в Европе стали известны как гунны.

— Следующая фаза повышения активности Великой Степи пришлась на тюрок Каганата?

— Да, и факт расцвета Каганата в VI веке означает, что к этому времени Степь снова стала пригодной для житья, для кочевого скотоводства. Вот как мы узнаем об этом: к V веку большая племенная группа теле (телеуты), в которую входили

в числе других племен уйгуры, перекочевала из оазисов Ганьсу в Джунгарию и Монголию. Туда же, тем же путем из Ордоса в V веке пришли тюрки и образовали в VI веке Великий Каганат, «Вечный Эль» — этносистему, состоявшую из ханской орды и ряда подчиненных племен. Великий пояс Степей от Онона до Дуная оказался в пределах одного объединения, которое я называю тюркским суперэтносом. Его быстрый слом и исчезновение легко объяснимы: кочевники вели непрестанные войны с Китаем, Ираном, Халифатом, и поражение в 745—747 годах оказалось фатальным. Культуру тюркского расцвета Степи сохранили, приумножили и донесли до нас их потомки кыпчаки (половцы), кангары (печенеги), карлуки, енисейские кыргызы (потомки динлинов), туркмены (потомки парфян) и монголоязычные кидани.

А потом тюрок в Степи сменили уйгуры — мирный народ, жадно впитывавший иранскую (манихейство) и византийскую (несторианство) культуру. Затем уйгуры стали жертвой енисейских кыргызов в 840 годах и в Великой Степи наступила фаза упадка, продолжавшаяся до XII века, когда новый толчок вознес чжурчжэней и монголов, создателей не только степной, но и континентальной империи.

— Вы хотите сказать, что возвышение монгольского улуса, с историей которого каждый знакомится в начальной школе, это очередная фаза повышения активности Великой Степи?

— Да, это третья фаза активности Степи. Своей кульминации кочевая культура Евразии достигла в XIII веке. В начале его разноплеменные кочевники, объединенные кучкой монгольских богатырей и удальцов из других стран, завоевали две Китайские империи Кинь и Сун, Переднюю Азию и Восточную Европу. Однако нет никаких оснований связывать походы детей и внуков Чингисхана с климатическими колебаниями. Скорее можно предположить, что в Степи в XIII веке были оптимальные условия кочевого скотоводства. Целью монгольского улуса было не выжить, не уцелеть, не приспособиться к условиям, а выйти за пределы обычных кочевых устремлений, стать хозяином положения всей Евразии, не только степной.

— И тем не менее, несмотря на подобные исключения, существует определенная зависимость между ландшафтными колебаниями степи и политической активностью кочевых племен?

— Вы заметили, что со времен Хунну с III века до н. э. и на протяжении 2-х тысячелетий было три периода усыхания степей и все три сопровождались выселением кочевников к окраинам Великой Степи и даже за ее пределы: хуннов в Китай,



Древнетюркские изваяния. VII век

тюрков в Причерноморье, монголов XVII века на нижнюю Волгу, Среднюю Азию, Тибет, лишь последний осколок великой Монголии — Ойратский союз просуществовал до 1758 года на пастбищах монгольского Алтая и пал под ударами маньчжуров и китайцев. Эти три фазы выселения, миграции не носили характер завоевания. Кочевники медленно двигались небольшими группами и не ставили себе иных целей, кроме как удовлетворения жажды своего живого провианта — скота, и собственного голода. Напротив, при увлажнении степной зоны кочевники возвращались в страну отцов, увеличивалось их четвероногое богатство.

— А как же с завоеванием Восточной Европы? Ведь это не была простая миграция, если степь переживала период увлажнения?

— Ни об одном историческом явлении не существует столько превратных мнений, как о создании монгольского улуса в XIII веке. Да и как быть ученым спокойными?! Вдумаемся: в Монголии в начале века жило около 700 тысяч человек, раздробленных на племена. В Китае — 80 миллионов, в Хорезмском султанате около 20, в Восточной Европе — 8 миллионов жителей. Если при таких соотношениях монголы легко одерживали победы, то ясно, по крайней мере, что сопротивление было исключительно слабым. Действительно, XIII век — это кризис феодализма во всем мире, и монголы использовали обстановку. А им, как и гуннам приписали исключительную жестокость, кровожадность и стремление завоевать весь мир. Вопрос о походе Батыя в Европу слишком сложен, чтобы разбирать его здесь. Мнения историков расходятся. Отметим лишь, что Карамзин, Соловьев, Платонов, а из советских историков Покровский и Насонов отмечают как раз отсутствие «национальной» вражды монголов с русскими. Основой для предвзятого мнения служат антимонгольские пасквили XIV века, доверчивые историки приняли их за истину. Вражда началась лишь с XIV века, когда монголы-мигранты растворились в массе поволжских народов-мусульман, то есть через 100 лет после смерти Батыя. А это уже часть российской истории, и не о ней идет сейчас речь.

— Итак, постоянная смена народов — удел Евразийской степи средних веков, пока она не стала сельскохозяйственной пашней. Гибель одних народов возмещалась возникновением других, и эта смена зависела от экологических условий. Каков же механизм взаимодействия человека и природы в Степи?

— Кочевая культура, как и любая другая — часть биосферы, оболочки Земли, в которую входят все люди и животные, пока они живы, а также продукты жизнедеятельности живых организмов. Да и сама биосфера — понятие отнюдь не только биологическое, но и географическое тоже. Главным фактором является включенность в геобиоценоз аридной зоны, то есть включенность в живую среду пространства засушливой степи. Численность населения кочевников определялась количеством пищи, то есть скота, что в свою очередь лимитировалось площадью пастбищных угодий. Посмотрите, за весь двухтысячелетний период население степных пространств было в пределах довольно жестко нормированных: от 300 тысяч в хуннское время и до 1300 тысяч в эпоху расцвета монгольского улуса, когда хлеб привозили из Китая. Цифры выше этой мы не имеем.

— Значит есть экономические пределы пространства, то есть экологическая емкость, в которой какое-то место занимает хозяйство кочевника и он сам, а какое-то животный и растительный мир, геология места, ресурсы и прочее. И то, что вы рассказали о судьбах трех народов в три геоклиматические фазы истории земли свидетельствует, что экологическая емкость ландшафта играет определяющую роль в зарождении и распространении народов — иными словами этногенеза. Но в чем суть этногенеза? И какова роль этногенеза в истории?

— Эта роль очень значительна, в определенном смысле вся история есть результат процесса этногенеза. До сих пор, однако, исторические исследования обычно вообще не учитывают этого фактора. Но чтобы понять, что такое этногенез, необходимо выяснить, что такое этнос.

— Поскольку у вас уже много написано об этом, я попробую кратко изложить это понятие, на основе ваших работ.

Этнос не статичное состояние, — вы подчеркиваете динамический характер процесса сложения каждого народа.

Этнос — это система в динамическом становлении, отличающая себя от всех прочих аналогичных коллективов, имеющая свою особую внутреннюю структуру и оригинальный стереотип поведения.

В этносах осуществляется взаимодействие природной среды с производственной деятельностью, и вообще со всей материальной и духовной культурой.

Этнос не арифметическая сумма людей, с наличным социальным строем и техникой, а, если можно так сказать, часть антропосферы географической оболочки планеты, то есть в какой-то мере явление биогеографическое, а не чисто историко-социальное. В процессе этногенеза соприсутствуют, разумеется, и социальные компоненты, но не с них надо выяснять его природу, ведь никогда никто не пытался истолковать в социальном аспекте гравитацию или электропроводимость.

— Что ж, в общем верно. Я продолжу. В географическом аспекте этнос в момент возникновения представляет собой группу сходных особей, которая приспособила определенный ландшафтный регион к своим потребностям, но и одновременно сама приспособилась к нему. Тут очень важен момент обратной связи в процессе. Для поддержания достигнутого этноландшафтного равновесия необходимо, чтобы потомки повторяли деяния предков, хотя бы по отношению к окружающей природе. В исторической науке это называется традицией. Ее можно рассматривать и в социальном аспекте: как нечто застойное, консервативное, и в биологическом. Было бы неверным считать этнос популяцией, которая представляет собой скопление в каком-то регионе особей одного вида — взгляд, который нередко мне приписывают. Без социальной структуры, производственных отношений и культурных традиций этнос существовать не может. Эти обязательные компоненты существования и отграничивают этносы друг от друга. Так, две биологические популяции в одном ареале сливаются воедино, а два этноса существуют веками, не сливаясь, часто без столкновений, путем взаимоизоляции, достигаемой нормализацией брачных и других законов и обычаев. Этнос явление не биологическое и не социальное, а, как говорят социологи, пограничное, маргинальное, то есть лежащее на границе социосферы и биосферы. Начавшись с гомеостаза, с динамического равновесия предыдущего процесса, через вспышку рождения этнос возвращается к застыванию, оставив на земле после себя памятники культуры. Теперь можно перейти и к этногенезу.

— Что же такое этногенез?

— Этногенез — процесс становления этноса, он направлен по ходу времени и необратим. Это процесс, постоянно существующий в природе и истории, и этнология, его изучающая, следуя природе вещей, исследует как предмет все человечество со всем его багажом, включая технику, домашних животных и культурные растения.

— Есть ли какой-то масштаб измерения этносов и этногенеза?

— Основные этнические подразделения следующие. Крупнейшей после человечества единицей является суперэтнос — группа этносов, как хунны или тюрки, возникшая одновременно

в одном регионе и проявляющая себя в истории как мозаичная целостность. На уровне суперэтноса, например в XIII веке, мусульмане (араб, перс, туркмен, бербер) были между собой ближе, чем к членам западнохристианского суперэтноса — «франкам», как называли всех католиков на Востоке. С другой стороны, француз, кастилец, шотландец, швед в XIII веке были ближе между собой относительно мусульман или православных. Таким же суперэтносом была и Евразийская Степь. Следующее подразделение и основная единица этногенеза — этнос, большая замкнутая система с динамическим стереотипом поведения, меняющегося по законам фаз этногенеза. Субэтнос — элемент структуры этноса. Единицы меньшие: консорции — группа людей, объединенных одной исторической судьбой, и конвиксии — группа людей, объединенных однохарактерным бытом и семейными связями, входящая в ядро этноса. Вся эта систематика пригодна прежде всего для целей, которые ставит перед собой этнолог, а не, скажем, историк. И еще один очень важный момент.

Этногенез — это цикл становления этноса, например, хуннов от момента возникновения до исчезновения. Однако это не значит, что этнос — продукт случайного сочетания биогеографического и социального факторов, вовсе нет! Схема развития всех этносов одинакова: подъем, расцвет, инерционная фаза и распад. На примере со Степью вы видели, что этническое развитие не прямая, не плавная синусоида, а неправильная кривая, резко поднимающаяся в начальной фазе. Затем идет длинный плавный спад. Причина, порождающая взлет и спад напряжения такого этнического поля, называется пассионарностью. Следовательно, мы можем классифицировать этносы по степени повышения его напряженности и падения. Если можно так выразиться, пусковой момент этногенеза нового сообщества можно считать подобием толчка, сообщившего этносистеме инерцию, утрачиваемую постепенно от сопротивления среды.

— В чем же содержание понятия пассионарности? Это состояние людей или определенные обстоятельства, при которых зарождается этнос?

— На уровне психологическом пассионарность — это поведенческая доминанта, это непреоборимое внутреннее стремление человека к деятельности, часто вопреки внешним воздействиям, пассионарность человека проявляется в делах и она исключает «равнодушие». На уровне глобально-природном пассионарность — это эффект энергии живого вещества биосферы, описанный еще Вернадским. Это явление хорошо изучено в генетике.



— Как же внешне проявляется пассионарность? Есть какой-то способ ее учета?

— То, что я скажу, следует понимать в границах модели. Неосознанная тяга людей определенного склада друг к другу это уже зародыш этноса. Такая тяга есть всегда, но когда усиливается пассионарным, то есть жизненным напряжением, жаждой активности, то для возникновения традиции нового этноса создается необходимая предпосылка. А что влечет людей друг к другу? Вряд ли сознательный расчет и стремление к выгоде. Ведь первое поколение пассионарного взрыва сталкивается с огромными трудностями, они ломают устоявшиеся взаимоотношения. Это дело рискованное, и далеко не всегда первое поколение (т. е. пассионариев) доживает до старости. Это и не принцип социальной близости, потому что новый этнос уничтожает социальные институты старого. Когда человек становится составной частью нового этноса в момент его становления, он деэтнизируется по отношению к старому. Я называю этот принцип предрасположенности комплиментарностью, люди как бы симпатичны друг другу вначале. Это как брак по любви.

Пассионарность присутствует во всех этногенетических процессах, и это создает возможность этнологических сопоставлений в глобальных масштабах. Кривая проявления пассионарности непохожа ни на линию прогресса производительных сил, ни повторяющуюся циклоидную кривую биологического развития. При мутациях даже в ограниченных ареалах при контрастности ландшафта возникает новый тип людей, для начала — консорция, которая при благоприятном стечении обстоятельств вырастает в этнос. Пассионарность членов консорции обязательное условие такого перерастания. В этом механизме — биологический смысл этногенеза, но он не подменяет и не исключает социальных закономерностей развития.

— Ну а в действительности, а точнее сказать в истории, все так и происходило?

— Именно так зарождалось в сосновых борах Онона племя монголов. Также рождались наши старые знакомые викинги, осевшие в Шотландии, Ирландии, Исландии и Америке, конфессиональные общины ранних христиан, первые фанатики-мусульмане, волчье племя квиритов на семи холмах на берегу Тибра, ставших затем римлянами. Момент рождения краток. Появившийся на свет коллектив должен быстро сложиться в прочную структуру с разделением функций между членами. Иначе его уничтожат соседи. Для самосохранения он быстро вырабатывает социальные институты, характер которых в каждом отдельном случае обусловлен обстоятельствами места (географическая и этнографическая среда), временем (формация развития человечества), формами хозяйства, техники. Именно потребность в самоутверждении обеспечивает быстрый рост системы. Силы же для развития ее черпаются в повышенной активности — пассионарности первого поколения. Затем идет инерция развития, вследствие чего затухание, нисхождение этноса значительно длиннее начала. Даже при снижении жизнедеятельности этноса ниже оптимума социальные институты продолжают существовать, иногда надолго переживая создавший их этнос. Так, римское право прижилось в Европе, когда Рим уже стал воспоминанием. Истории этноса предшествует инкубационный период. Зародыш этноса образуется на стыке ландшафтных регионов, как правило, на территории с сочетанием 2-х и более ландшафтов. Так было и в Европе, и в Африке, и в Азии. На стыке степи и леса родились монголы, Волги и полупустыни — хазары. Тюрки, литовцы, русские, казахи, поляки также явились на свет на стыке ландшафтных зон.

— Вы говорите, что процесс возникновения, становления и угасания этноса цикличен. Он имеет начало и конец. В то же время мы знаем, что развитие мирового исторического процесса имеет спиралеобразный характер. Не находится ли ваша цикличная модель этногенеза в противоречии со спиралеобразной моделью развития всемирно-исторического процесса?

— Нисколько. Не надо забывать, что и цикличность и спиралеобразность — это понятия, обозначающие модели реальных процессов. Цикличность жизни этноса не означает, что людей вообще не остается, когда этнос угасает как образование, ассимилируясь в другом этносе, меняя место, он тем самым осуществляет непрерывность этногенеза. Распад семьи ведь не означает обязательно прекращение жизни ее членов, зачастую он становится началом образования новых семей. Всемирно-исторический процесс, будучи спиралеобразным, то есть непрерывным, при этом состоит из целого ряда цикличных явлений, имевших начало и конец: множество государств и государственных образований возникло и исчезало, но сам процесс при этом продолжается. Так что никакого противоречия нет. Оно кажущееся, терминологическое. И, наконец, всемирно-исторический процесс и этнос имеют разные масштабы. Всемирно-исторический процесс — это развитие человечества как целого в непрерывности, это предельное по масштабам формообразования человечества, с его прошлым, настоящим и будущим. Это человеческий универсум. А этнос соотносится с ним как его составной элемент.

— Следовательно, изучение этногенеза не должно ограничиваться уяснением роли ландшафта? Должны учитываться также социальные и экономические факторы?

— Конечно. Я подчеркиваю, этнологическое изучение подразумевает изучение всего многообразия жизнедеятельности людей, способа производства, потребления, повседневного общения. Вряд ли можно изучать этнографию, скажем, эскимосов, ограничившись лишь грамматическими формами глагола или их представлениями о злобных духах моря и тундры и игнорируя способ охоты на морского зверя. А ведь игнорируют! У историков нередко пренебрежение к практике, деятельности людей. Характер трудовых процессов, войны, создание государств или падение их, социальные институты в известном смысле, такие же объекты этнографического изучения, как свадебные обряды или декоративные украшения.

— Ваш этнологический или этноландшафтный подход к истории дал нам Хазарию. Вы знали где искать, знали почему она там. Вы написали «Открытие Хазарии». Это открытие придало запас прочности вашему методу?

— Это и была по сути демонстрация метода в действии. Следовало показать, как же все то, о чем я говорил, происходило в определенном регионе на самом деле. Как поднявшееся в X—XIII веках Каспийское море съело Хазарию. Когда ландшафт в XIV веке восстановился, туда пришли потомки хазар, которые стали себя называть астраханскими татарами. История как наука дала возможность проследить некоторые закономерности явлений природы. Следовательно, история может быть полезна не только сама по себе, но и как вспомогательная **естественно-научная** дисциплина. До сих пор она для этой цели не использовалась. Я считаю это дело перспективным.

— Действительно, ваш метод дает возможность увидеть целостность Евразии или Великой Степи, ее истории, ландшафта, этноса. Но не исчерпывается ли только Евразией и ваш метод и ваша теория этноса?

— Я избрал регион Великой Степи. Мне кажется, я поступил правильно. Но я утверждаю, что без привлечения данных естественных наук этническая целостность подменяется при

исследовании либо единым социальным уровнем развития, либо духовной или материальной культурой. И то и другое не дает ответа на вопрос: что такое этнос. Почему афинянину был ближе его враг спартанец, чем мирно торгующий с ним финикиец или перс? На уровне этноса все греки были своими друг для друга. Я предложил ответ на этот вопрос.

— А сравнима ли, если можно так выразиться, продуктивность культуры кочевников с другими этнорегионами?

— Кочевники, в частности хунну и тюрки, изобрели такие вещи, которые в дальнейшем вошли в обиход всего человечества. Первое усовершенствование одежды — штаны — сделано ими в глубокой древности. Стремя появилось в Центральной Азии между 200 и 400 годами. Первая кочевая повозка на деревянных обрубках сменилась сначала коляской на высоких колесах, а потом вьюком — изобретением, по достоинству оцененным всеми армиями, оно позволило кочевникам форсировать горные, поросшие лесом хребты. Кочевниками были изобретены изогнутая сабля, вытеснившая прямой меч, и длинный составной лук, бивший на 700 метров. Наконец, круглая юрта в течение 2000 лет считалась непревзойденным видом жилища. Кочевники создали разветвленную систему мифологии, собственные религии и концепции мироздания. Мы еще недостаточно знаем об этом. Они оставили свою литературу и право. А эпос, точнее эпосы, монголов, калмыков, тюрок, якутов, сельджуков! А способность к политической деятельности! Мировая политика и глобальная дипломатия с очевидностью родились здесь. Какие великие государства обязаны своим возникновением кочевникам Евразии! Кочевники дали первичный импульс Оттоманской империи, империи Тамерлана, сельджукидам Ирана. Кочевники всегда достаточно легко уживались с оседлыми народами, даже в случаях их завоевания. Туркмены-сельджуки спасли разлагавшуюся арабскую культуру от крестоносцев, греков и сектантов-исмаилитов. В XIII—XV веках монгольские конники помогли потомкам Александра Невского сражаться с крестоносцами, а в Московской Руси башкирская и калмыцкая конница помогла Петру одержать победы над Швецией, а войскам Александра I войти в Париж. Первая колониальная агрессия европейцев — 4-й крестовый поход — была остановлена половцами, разгромившими французских рыцарей. Мощнейшее искусство: народно-эпический, проникнутый экспрессивностью первый мировой «звериный» стиль Скифо-Сибири, оказавший влияние на искусство Древней Руси и Западной Европы. Евразийские всадники поразили воображение оседлого мира и химеры из различных зверей вошли в состав мирового искусства. А урбанистические образования больших городов Золотой Орды, возникшие на Волге? А монументальная скульптура тюрок? Может быть мы когда-нибудь и увидим в их каменных бабах, прозябающих во дворах краеведческих музеев, высокое героическое искусство, обращенное к вечности. И их будут подсвечивать, делать центром и гордостью экспозиции.

— Но Парфенона у них не было?

— Но Парфенона нет и в Америке, в Северной Европе и даже в Спарте. А Пушкина не знают и не любят в других этнорегионах. А Кара-Корума тоже нет ни у кого, и у монголов тоже, их древняя столица разошлась на кочевья в степи. А роскошные юрты на 500 персон не сохранились. Сравнивать можно до абсурда. В Греции было 15 эллинских субэтносов, но только в Афинах и Коринфе была приличная архитектура. Архитектура из нестойких материалов вообще создает бо́льшие удобства, чем каменная. В русских теремах XVI—XVII веков было теплее, суше, удобнее, чем в феодальных замках Европы, всегда сырых и холодных. Но деревянные нестойкие строения заменялись стойкими. В отношении наследия мы как большие дети, но хуже их — судим только по тому, что есть, а то, что было — разве оно меньше?

— Очевидно, все дело в нашей способности осознать, что и в «нечеловеческих» условиях больших достижений не меньше, их только нужно уметь видеть?

— Не удивляйте меня. Нечеловеческие условия?! Жизнь в степи относительно легка. Не разделяйте европоцентристских заблуждений. Не варварство, а особая **цивилизация** кочевников. Они — не периферия культуры Китая, Византии, Ирана, если хотите, они определенный географический центр развития, сильнейший «торнадо», распространявший влияние на инокультурные регионы. Кочевники освоили максимальное по протяженности в мировой истории экологическое поле, очеловечили его, включили в состав ойкумены, а затем обеспечили на своей территории мировые пути, каналы коммуникаций.

— Но следует, по-видимому, различать непосредственное жизнепроявление этноса или суперэтноса и его культуру. Различаются ли они каким-либо образом?

— Культура — это вторая природа человека. А этнос — первая. Культура это — накопление технических, практических, социальных навыков, это дело рук человека, т. е. этноса. Поэтому культура в виде книг, предметов искусства, техники, архитектуры, философских систем, религиозных догм переживает этносы, их породившие. Этнос, как мы выяснили, **нестабильная** система, меняющаяся во времени. Так как без социальных и технических форм этнос существовать не может, то практически происходит биосоциальное взаимодействие истории и природы с культурной стабильностью. С культурой с большой буквы, которая сама себя не производит, но будучи включенной в человеческую среду, стабилизируется ею.

— Значит, в вашем методе этногенез и культура находятся...

— В стройной системе зависимостей. На каждом заданном уровне мы сталкиваемся с характером суперэтноса либо этноса. Людей вне этноса нет, и все, что есть в культуре, имеет или имело этническую подоснову. Потому персонами развития и соответственно изучения культуры являются **целостности** суперэтнические, этнические. Такие, как, например, для XIII века Христианский Запад, Православная Восточная Европа, Ближний Восток (Левант), Византия (Балканы — Малая Азия — Кавказ), Великая Степь, Индостан. Правда, мы зачастую не видим внутренних процессов этногенеза, а наблюдаем лишь лежащие на поверхности их культуры. Однако только по уцелевшему нельзя судить о культуре. И тут показателем накопления выступает этническая история, этногенез. Культура не только фазы расцвета. Утраты культуры тоже культура. А утраты запрограммированы природой. Но исчислимы. Если учесть, что большая часть вещей и украшений кочевников делалась из мехов, шелков, войлока, дерева или из благородных металлов, которые так легко плавятся, то правильнее удивляться тому, что сохранилось хоть что-то. А не тому, как много пропало. На предубеждения, да и на исследования культуры накладывается информация, которая сама зависит от количества археологических находок. В странах с сухим климатом: Египте, Греции, Иране, Средней Азии — находок всегда больше, чем в лесной зоне Европы или в Степи. Какой вывод делался? На сухом юге культура древнее и богаче, чем на севере. Вывод ложен, но что делать, если археологи в состоянии учесть лишь то, что найдено, а не то, что утрачено. А вот П. Козлов и С. Руденко вскрыли великие памятники искусства — звериный стиль — и доказали культурную общность народов Центральной и Средней Азии. Они открыли то, что должно было быть открыто.

— И этнология в дальнейшем указка, что и где искать археологам?

— Обязательно. Они приходят к этому.

— И потому в аспекте этнологии, этноландшафтного подхода кроются будущие успехи археологии, «будущее прошлое», простите метафору. Но нужно ли это прошлое? Приоткрываемое с таким трудом, нужно ли оно вообще с найденными и ненайденными памятниками? Люди предпочитают видеть настоящее.

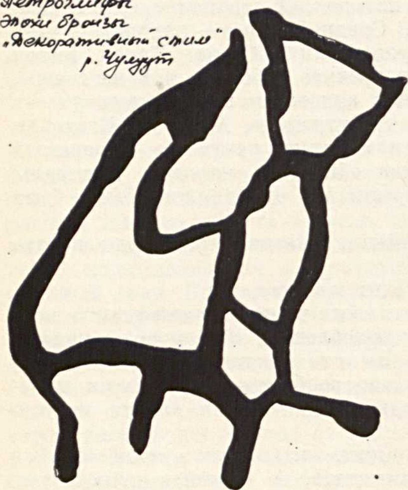
— Настоящее — только момент, мгновенно становящийся прошлым. Грядущее можно рассчитать. А прошлое существует, и все — что существует — прошлое, так как любое свершение тут же становится прошлым. Историческое время, в отличие от физического, биологического и относительного (континуума) обнаруживает себя через этнические деяния. То, что мы называем «временем», есть процесс уравнения энергетических потенциалов, иногда нарушающийся взрывами-толчками. Импульсы этих

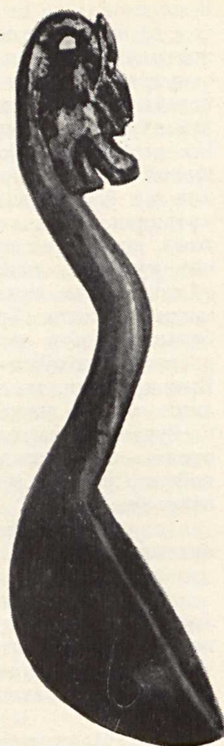


толчков и есть творчество. Импульсы могут быть позитивными, жизнеутверждающими, щадящими все живое, и негативными, разделяющими энергию, информацию и вещество, в котором информация находит свой приют. Негативный импульс (не значит отрицательный!) уводит кванты энергии за границы времени. Но позитивный импульс воссоединяет энергию с косным веществом, принимает информацию, и мир продолжает существовать заново. Все неповторимое и прекрасное при потере энергетического заряда исчезает. Вот почему так велики утраты в эпохи, насыщенные деяниями. Но против гибели выступает Память. А коллективная память этносов — это и есть история культуры.

«Звериный стиль» в прошлом и настоящем

Элеонора Новогородова


Петроглифы эпохи бронзы „Декоративный стиль" р. Чулуут


Черпак. Дерево. Современное изделие

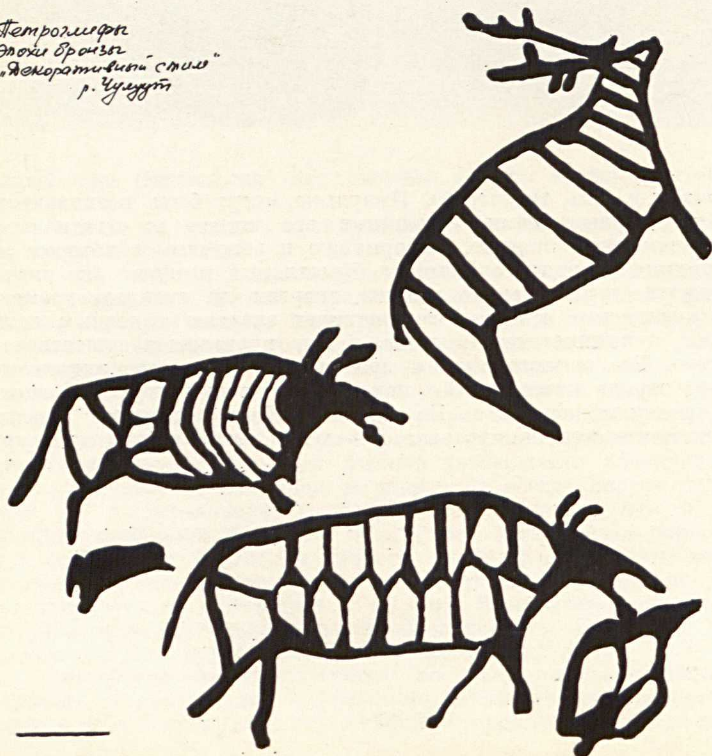




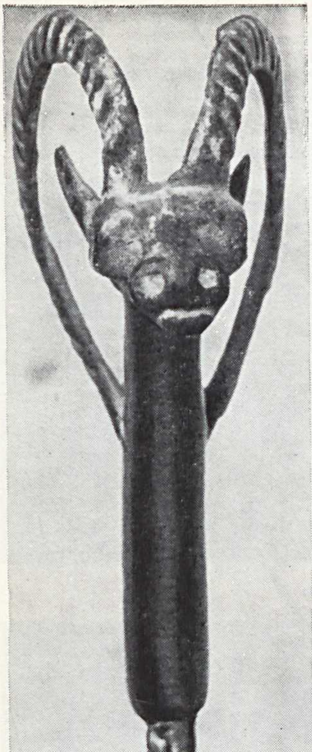
В неисчерпаемо богатой теме культуры кочевников нас интересует проблема традиционности и преемственности в изобразительном искусстве Монголии, которую можно проследить с древнейших времен до наших дней. Только выявив национальные и местные черты, уходящие своими корнями в глубокое прошлое, и определив удельный вес влияния соседних культур и цивилизаций, можно анализировать современное искусство в целом. Проблема эта неразрывно связана с изучением древних памятников: петроглифов, каменных изваяний — оленных камней, рисунков на сосудах, костяной и металлической пластики и украшений.

Остановимся лишь на одном из наиболее ярких направлений изобразительного искусства самобытной культуры номадов — на «зверином стиле», кратко проследив его истоки, развитие и длительное сохранение мотивов и элементов этого стиля в Монголии вплоть до XX века. Под термином «звериный стиль» принято понимать широко известную изобразительную манеру мастеров-художников первой половины — середины I тысячелетия до н. э., так называемой скифской эпохи. Весьма своеобразная в каждом локальном варианте эта манера имела и те определенные черты, которые позволяют объединить «звериный стиль» как искусство кочевников Евразии. К обобщающим каноническим образам относятся следующие: свернувшийся в кольцо кошачий хищник (пантера или барс), сцены терзания хищниками (птицами-грифонами, волками или тиграми) травоядных животных (лосей, оленей, куланов или коней). Животные изображены в определенной стилизованной манере, с подчеркнутыми признаками черт хищности: когтями, клыками, клыкастыми пастями. Характерен скифский олень с ветвистыми рогами и клювовидной мордой.

Предметы, выполненные в «зверином стиле», встречаются на большой территории от Восточной и Центральной Европы до


Петроглифы эпохи бронзы „Декоративный стиль" р. Чулуут







Долбленая лодка. Дерево. Современное изделие *(стр. 36)*

«Оленные камни». Начало I тыс. до н. э.

Ручка кинжала. Средневековье.

Центральной Азии, тысячи находок отмечают путь распространения его, однако истоки формирования и место первоначального зарождения этого направления до сих пор дебатируются в специальной литературе.

Анализ монгольского «звериного стиля» в настоящее время можно начинать с петроглифов эпохи энеолита (III тысячелетия до н. э.), когда древние художники высекли на своих высокогорных святилищах сакральные сцены с жертвенными животными и тотемами-предками рода. Среди них первоначально преобладали копытные животные: быки-туры, бараны и олени. Изобразительная манера той эпохи представила нам монументальных и статичных быков, иногда с луной в рогах, со звездой над головой. Олени первоначально изображались с вертикально расположенными рогами в форме дерева (ели). Рога оленя изображали также на танцевальной маске, на голове матери-прародительницы. К эпохе бронзы относится и колесница, в которую впряжены два оленя.

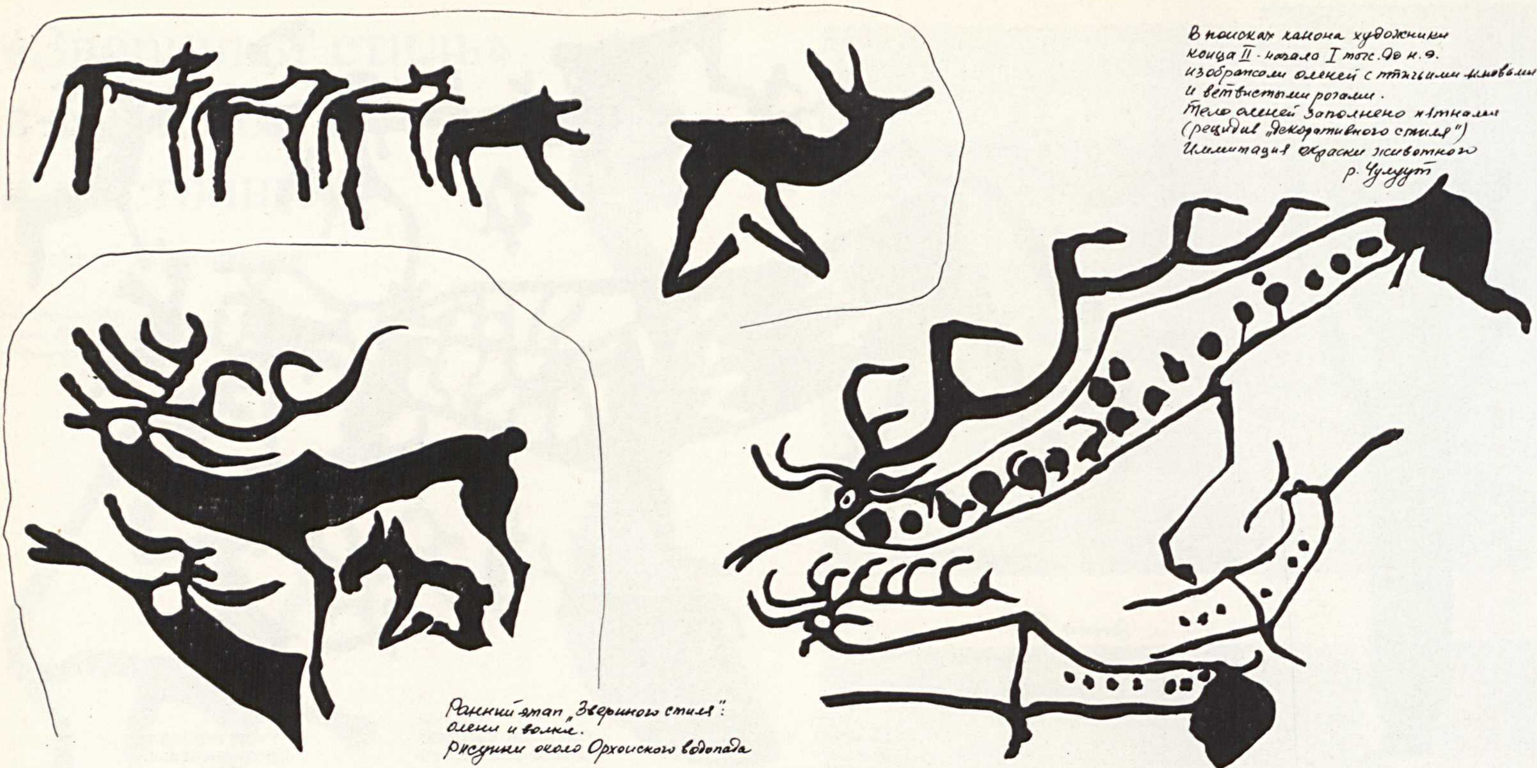
Для передачи мифа, воплощавшего представление той эпохи о вселенной, древние художники искали оптимальные варианты, позволявшие рассказать о многом в предельно сжатой форме. Символ солнца, колесница и олень совмещались в одном понятии: луна в рогах быка, солнце в рогах оленя объясняли место их на небе. Очевидно, и синкретический образ копытного — тело быка, рога горного барана и пятнистая окраска оленя — был призван воплотить в себе вселенную. Интересно отметить, что мифические образы монгольских петроглифов на редкость реалистичны. В них восхищает лаконизм и чеканная завершенность, выразительность главного образа.

Итак, копытные животные и прежде всего олени занимают центральное место в космогонических культах древнего человека. Что касается орнамента, декора и стиля изображения, они были подчинены этой главной идее. Но теперь мы опираемся именно на них, пытаясь проследить формирование «звериного стиля» в Монголии. Здесь, как нигде, развитие идет непрерывно, однако древнейшие изображения резко отличаются от поздних.

Сначала лоси и олени показаны идущими или стоящими, с расчлененными телами: вертикальные линии, геометрические фигуры, возможно, передают шерсть, иногда детали тела жертвенного животного. На смену единичным фигурам приходят сцены охоты, но не ординарной, а мифической: огромные олени и быки с расчлененными телами преследуемы десятками собак и окружены мелкими фигурами оленей, быков и козлов. На этом этапе изобразительного искусства (эпоха развитой бронзы — середина II тыс. до н. э.) олени показаны на длинных вытянутых ногах (как бы в позе жертвенных животных), с длинными птичьими клювами, но еще с вертикальными стволами рогов. Та же идея охоты на фантастического зверя с птичьим клювом сохраняется в конце эпохи бронзы (конец II тыс. до н. э.), трансформируясь следующим образом: олень имеет длинное тело, заполненное десятками квадратов, длинные вытянутые ноги и, что особенно интересно заметить, уже ветвистые рога, простирающиеся вдоль всего тела. Ветвистые рога, клювообразная морда, горб на преувеличенно вытянутом теле — все это выдает то новое, что станет каноном в искусстве скифского времени (середина I тыс. до н. э.).

В Монголии канонический образ скифского оленя высечен на сотнях оленных камней (каменных монументах первой половины I тыс. до н. э.), изображен на выбитых скальных рисунках и на бронзовых и костяных предметах — деталях упряжи и украшениях. Повсюду скифский олень отличается ветвистыми рогами, протянувшимися вдоль всей спины, клювом-мордой и обязательно подогнутыми под животом ногами. Эту позу принято называть «летящим галопом», но в свете новых материалов





вернее предположить, что это поза лежащего жертвенного животного, так же, как и поза оленя предыдущей эпохи — на длинных «свисающих» ногах — передавала позу жертвы.

Итак, в центре азиатского материка, на той единственной территории, где стоят сотни оленных камней (не встречающихся в остальных ареалах скифского мира), удается отныне проследить становление одного из элементов «звериного стиля» — формирование знаменитого скифского оленя. В течение более тысячи лет с эпохи энеолита до бронзового века на территории Центральной Азии шел процесс становления этого канона. Если скифский олень может быть назван каноном, то изображение животных в эпоху развитого бронзового века (карасукский период, или период колесниц) можно считать в искусстве периодом протоканона, который выражен в частичной символизации образов. На металлических кинжалах и ножах изображены олени, бараны и козлы с огромными ушами, глазами и рогами, а среди петроглифов протоканон выражен описанными выше оленями, быками и другими копытными с длинными телами, заполненными пятнами, вертикальными полосами, квадратами и ромбами. Этот протозвериный стиль в наскальных рисунках мы назвали условно декоративным. А выделив этап декоративного стиля, предшествующий звериному стилю, мы получили непрерывный ряд становления канона, тем самым удревнив его до начала II тыс. до н. э.

Являясь исконно центральноазиатским направлением в искусстве, «звериный стиль» именно здесь сохраняется в течение многих веков и даже тысячелетий. В хуннскую эпоху на поясных бляхах и украшениях изображали сцены терзания хищниками оленей и лосей, сцены жертвоприношения (о чем можно судить по материалам из раскопок П. Козлова, Ц. Доржсурена и В. Волкова, А. В. Давыдовой и др.). Традиции этого стиля фрагментарно прослеживаются и в древнетюркское время, и в средневековом искусстве. Очень интересны изображения коней в оленных масках с рогами среди поздних петроглифов, обнаруженных нами в окрестностях города Кобдо.

Древнейшие доламаистские культы, мотивы и стили и поныне сохраняются в народном творчестве Монголии. Об этом можно судить не только по музейным экспонатам. На переправе через реку Селенгу до конца 60-х годов нашего времени служила деревянная лодка-долбленка (в настоящее время заменена паромом). Высокий нос этой лодки представлял собой две огромные стилизованные морды коней, более всего напоминавшие морды коней на бронзовых навершиях ножей и кинжалов бронзового века.

В традициях «звериного стиля» выполнены многие работы современных народных мастеров Монголии. Это предметы быта, вырезанные из дерева: ковши и черпаки для воды и кумыса, музыкальные инструменты. Детали поясных наборов с ножами украшены головами хищных птиц и коней. Конский убор с удилами, седлами, стременами до сих пор оформляется орнаментом, впитавшим элементы «звериного стиля». Серебряный крючок для чистки курительной трубки порою изображает коготь и глаз хищника.

Семантика и назначение орнамента на бытовых предметах, сопровождающих кочевника в повседневной жизни, сохраняются по существу неизменными на протяжении веков; каждый орнамент всегда имеет смысловую связь с предметом, будь то узор на двери юрты-гэра, на войлоке, на деревянном сосуде, кожаном сосуде для кумыса или на сапоге-гутуле. Скотоводы знают значение орнаментов и их семантику. Так на деревянных, кожаных предметах обычно повторяется зооморфный сюжет, превратившийся в орнамент «эвэр хээ» — роговой. Он характерен для чепраков седел. Мотивы современных художников порою повторяют основные элементы «звериного стиля»: сцены борьбы

Фотографии и рисунки являются авторской публикацией

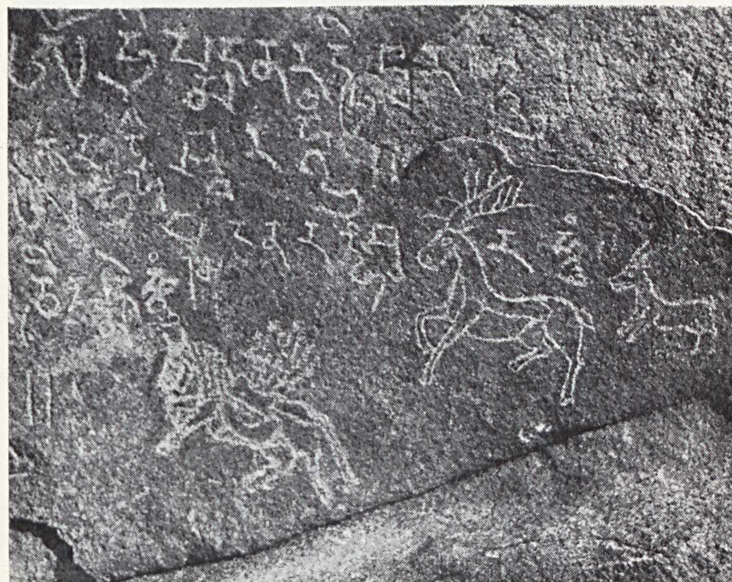
стр. 39
«Оленный камень». Начало I тыс. до н. э.

Рисунок на камне. Средневековье

«Оленный камень». Начало I тыс. до н. э.











Заровханский аймак.
Козлы выбиты
на оленном
камне

Рельеф
на оленном камне
(головная часть):
Хищники и солнце
Начало I тыс. до н. э.

зверей, переплетенные головы двух верблюдов или коней, свернувшийся в кольцо хищник. Изображением коней с переплетенными головами чаще всего украшены удила; зубастые пасти хищников венчают верх стремени; стилизованные кони являются грифом струнного инструмента морин-хура (дословно «конь-скрипка»).

Все эти предметы, бытующие в гэрах аратов сегодня, представляют очевидный интерес еще и потому, что они позволяют реконструировать исчезнувшие формы древнего искусства. Естественно предположить, что дожившая до наших дней традиция изготовления предметов «звериного стиля» из дерева, кости, кожи, бересты и войлока некогда была очень развитой. Сохранились лишь единичные находки деревянных и костяных предметов, выполненных в скифскую эпоху, но ведь именно такого типа изделия, в большинстве своем не дошедшие до нас, составляли основную массу общенародной культуры.

Традиции «звериного стиля» наиболее четко прослеживаются в аймаках, отдаленных от центра страны, в высокогорных айлах Прихубсугулья, в полупустынных гобийских районах. Так мастер по серебру и коже знаменитый Гочоосурэн жил и работал в Среднегобийском аймаке и оставил следы своего творчества по всему югу Монголии, где можно встретить серебряные пиалы с головами куланов, седла, удила и украшения его работы. Мастер знал семантику и назначение древних орнаментов, хотя и не предполагал, как это выяснилось из разговора, сколь глубока древность продолжаемого им искусства. Он делал так, ибо так делали его отцы и деды, ибо иного декора для вещей повседневного быта скотовода он просто не представлял. В этом, быть может, и скрыт секрет древнего стиля, его жизненности и правдивости.

Заполняя поверхность
оленных камней,
древние художники
создавали
совершенные произведения
искусства



Высокий реализм пластики

Н. Цултэм
народный художник МНР



XVII век характеризовался для Монголии затишьем продолжительных войн и смут, укреплением экономики и началом подъема культуры и искусства. В это же время идет мощное распространение в степи буддийской религии. У изнуренного бесконечными войнами народа ламаизм, суливший мир и покой, счастье и благополучие, если не в этом, то в последующих перерождениях, нашел благоприятную почву. У лам, составлявших преобладающую часть тогдашней монгольской интеллигенции, культурно-культовым ориентиром была тибетская письменность и ритуальный порядок. Но это говорит не столько о подражании монголов чужеземному языку и философии, сколько свидетельствует о плодотворном обращении их к более разработанной системной культуре буддизма для развития всех областей национальной культуры. Несмотря на разницу общественного уклада и религиозных верований, эпоха XVII века для Монголии по своему культурному значению напоминает эпоху Возрождения для европейских стран.

К примеру, в это время монголы перевели на свой родной язык и напечатали ксилографическим способом более 330 томов знаменитых Ганджур и Данджур — сводов древнеиндийских научно-философских знаний. Монгольскими ламами на тибетском языке было написано более 200 томов книг по разным отраслям знаний. Тогда же создано «монгольское ясное письмо» (более демократический вид письменности), применяющееся и поныне в Западной Монголии; появились труды по истории.

Среди известных образованных лам той эпохи своим влиянием на общественно-политическую и религиозную обстановку выделяется фигура монгольского богдо Дзанабазара, прозванного в народе Ундэр-гэгэном (Высокий святой). Сын халхасского хана, Дзанабазар юношей посетил святыни главных монастырей Тибета, где тибетский Далай-лама пожаловал его высшим духовным саном и степенью перерождения святого Джебдзундамба, этим он утвердил его как главу духовенства Монголии. Дзанабазар был многосторонне одаренным и образованным человеком, принимавшим личное участие в ряде научно-культурных отраслей. Им был осуществлен решающий шаг в развитии монгольской культуры. Так, Дзанабазаром была сделана попытка усовершенствовать национальную письменность и создан новый монгольский алфавит «соёмбо», предоставлявший большие возможности фиксации любых иностранных слов, санскритских, тибетских и т. д.

Наиболее ярко дарование Дзанабазара выразилось в области изобразительного искусства.

Все биографы одинаково утверждают, что им выполнено значительное количество золотых литых фигур бурханов: главного божества монастыря Урги — Ваджрадары, пять дхьяни-будд, двадцать одна Тара. Сюда следует прибавить ряд других произведений, таких, как чтившиеся в качестве ургинских святынь будды Амитаюс, Манла, Кубера, Барайшир, статую Ваджрадары с жемчужиной во лбу величиной с ноготь, хранящуюся в монастыре Эрдэни-Зуу, Махакалы — главного хранителя веры монастыря Западное Хуре, Дакини величиной с трехлетнего ребенка и др. Вообще творческое наследие Дзанабазара пока не имеет еще точного перечня и описания, поэтому в подходе к нему следует опираться как на источник на его несомненные творения, хранящиеся в музеях.

Попробуем конкретно рассмотреть вышеназванные основные произведения. Ваджрадара (букв. Держатель ваджра) — главное божество, в котором собраны все созерцательные бурханы тантризма. Оно изображается со скрещенными на груди руками, в одной держит ваджру — символ мужского начала, в другой — колокольчик, символ женского начала, выражая таким образом идею о их неразрывном единстве. Поза его прямая, ноги скрещены, голова чуть наклонена влево. Ныне служит главной святыней монастыря Гандан в Улан-Баторе. Эта статуя воплотила в себе все 32 признака внутреннего содержания и 80 иконографических канонов, выражающих внешнюю красоту и совершенство человеческого тела, к которым относятся строгая пропорциональность частей, крепость, молодость мускулатуры, прямота и пластичность плеч, округлость талии и т. д. Особенно прекрасен лик бурхана, на котором замечательно отразилась отрешенность от мира, самоуглубленность и созерцание.



стр. 41
Г. Дзанабазар
Вайрочана.
Фрагмент — «мудра».
Позолоченная
бронза.
XVII век.
Музей
изобразительных
искусств.
Улан-Батор



В украшениях — диадеме с образами дхьяни-будд, красивых круглых серьгах, браслетах рук и щиколоток ног — очень искусно применены монгольские национальные узоры. Подобные большого размера, полые внутри корпусы статуй целиком (без пьедестала) отливались из бронзы, затем сверху отдельно выделывались орнаменты, украшения, детали одежды, причем с ювелирным мастерством чеканилась их материальная фактура. Отделка статуй и их деталей указывает на замечательные достижения монгольского художественного литья, чеканки, ювелирной обработки металла в XVII столетии.

Для основанного им монастыря Дзанабазар создал пять дхьяни-будд созерцаний, представляющих собой квинтэссенцию буддийского пантеона. Диадемой у каждой фигуры служило украшение из пяти драгоценностей, являющихся их принадлежностью.

Остановлюсь кратко на признаках этих пяти созерцательных будд. 1. Акчоба имеет синий цвет, искореняет гнев, расположен в центре Мандала (мироздания). 2. Вайрочана, цвет белый, искореняет тупость, невежество, находится на востоке. 3. Ратнасамбава, цвет желтый, искореняет гордыню, жадность, находится на юге. 4. Амитаба, цвет красный, искореняет корысть, страсть, находится на западе. 5. Амгасиди, цвет зеленый, искореняет зависть, находится на севере.

Размер у всех этих статуй одинаков: высота 74 см, ширина 46 см. Восседают они на большом круглом пьедестале, покрытом лотосом. Различаются лишь сложением рук — мудрой. Они внешне более стройны и красивы, чем Ваджрадара, все части гармонического молодого тела мягки и пластичны. При поверхностном взгляде кажется, что они настолько похожи друг на друга, словно отлиты с одной формы, и создается впечатление, что перед вами действительно пять воплощений одного будды. Однако при внимательном рассмотрении они оказываются разными по мысли, внутреннему содержанию, выражению лица, фигуре, одежде, украшениям, в результате нигде, даже в пьедестале, нет ни одной повторяющейся детали. Важнейшей частью произведений Дзанабазара являются руки — мудра. Положение их у дхьяни-будд в каждом случае разное. Скрещенные руки Ваджрадары, держащие ваджру и колокольчик, руки Базарсада, мудра Вайрочана с поднятым вверх указательным пальцем левой руки, руки Тары, держащие цветок, отличаются совершенной гармонией, мягким движением тонких искусных пальцев, являющих собой прекрасную часть человеческого тела.

Махаянистическая школа буддизма подразумевает избавление от зол и несчастий путем спасения всех живых, а не только себя одного. Она направлена к тому, чтобы указать всем живым существам путь освобождения от грехов и страстей. Принявший обет буддизма Дзанабазар не мог спокойно видеть окружающий произвол, бедствия народа. Им создано молитвенное чтение в стихах «Умиротворение времени», которое заучивали и распространяли его ученики. Приведу два отрывка:

Желая рассеять прах невежества,
Стремлюсь к сиянию духовного дара,
все раскрывающего,
Да будет ниспослано спасение всем живым
В это страшное время, мраком покрытое.
Утихомирился пожар бед человеческих,
Назревших последствий дурных дел.
Да пусть установится любовь, дружба, исчезнет месть
И распространится повсюду добродетель мира.

Это был своего рода призыв ко всеобщему благоденствию, миру. По-видимому, Дзанабазар обратился к созданию своих основных произведений — Ваджрадары, дхьяни-будд, также исходя из желания уберечь людей от «пяти зол» — гнева, тупости и невежества, алчности, зависти, гордыни и жадности, которые представлялись ему источниками всех грехов, переполнявших землю. Для того времени это была своеобразная форма борьбы, осознававшаяся согласно буддийскому учению прежде всего как самоусовершенствование, достижение победы путем преодоления в первую очередь собственных внутренних душевных недостатков, прежде чем бороться с черной силой мечом и огнем. Смысл этих устремлений заключается в призыве богдо-гэгэна, отвечающего за судьбу народа в ту смутную пору, к самоспасению человека, поскольку он сам себе причиняет больше зла, чем любой внешний враждебный фактор.

Многие произведения Дзанабазара говорят о его исключительном умении изображать женщин. Приведем два из них. Первое — среднего размера Белая Тара, находящаяся в Музее изобразительных искусств в Улан-Баторе. Она представлена в образе молодой девушки, лицо и тело которой еще не оформились окончательно, пальцы рук по-детски пухлые, соски грудей лишь намечаются. Второе — самая крупная фигура среди упомянутых в биографиях двадцати одной Тар — Зеленая Тара (77×45 см) с Одбагмидом на голове, безусловно являющаяся одной из лучших работ Дзанабазара. Богиня восседает, наклонив корпус влево, изгибая тонкую, округлую талию, так что сбоку напоминает выразительно изогнутую латинскую букву S. Весь поворот тела дышит мягкой пластикой. Если в предыдущих случаях мы видели обожествленный, отрешенный от мира облик бурхана, то эту Тару можно принять за прекрасную молодую монголку. В моделировке лица, сохраняющей признаки творческого почерка Дзанабазара, одновременно проступает облик миловидной, с прозрачной кожей девушки, у нее небольшой нос, брови, словно молодой месяц, щеки и подбородок округлы, живой взгляд обращен к миру. Недаром у монголов существует молва, якобы однажды статуя заговорила, что косвенно указывает на преклонение перед художественной силой и волшебством этого редчайшего творения. Плавно, мягко сложение изящных рук прекрасной женщины, от всех частей ее

тела словно исходит нежная лирическая мелодия. При взгляде на это божественное произведение, воплотившее женскую красоту, вспоминаешь строки из стихотворения известного тибетского поэта, пятого Далай-ламы Лувсанжамца «Стих для увеселения Янжина».

Испытываешь благо, преисполнившись желания,
Хотя не даровала она плотского счастья.
Прекрасны, словно небесные белые облака
Две груди ее, порождающие безграничные желания.
Словно белые, питающие землю, дождевые тучи,
Радуют душу груди твои, Высокоразумная.

Не случайно, ученики Дзанабазара и мастера последующих эпох при воспроизведении Тар и богинь брали за образец эти его модели, воплотившие эстетический идеал изображения человеческого тела.

Работы Дзанабазара, о которых мы рассказали, привлекают волшебным мастерством, в них божественность души выступает через реальную телесную красоту, они способны очаровать мысль и душу всякого, кто на них смотрит. Эти скульптуры закономерно считаются лучшими произведениями Дзанабазара, где раскрылся его творческий гений.

Кроме них существует ряд небольших литых фигур, связанных с именем Дзанабазара, но авторство его не является достоверным. Наиболее своеобразен так называемый «Автопортрет»: полная фигура с лысой головой, с примечательно большими ушами точно напоминает содержавшиеся в биографиях черты художника. Внешне он был весьма привлекательным, величавым, располагающим к себе, телосложение имел красивое, пропорциональное, рост высокий, лоб и нос правильные, мочки ушей длинные. В скульптуре он изображен в ламском одеянии, рука — мудра в позе поучения, умные глаза задумчивы, устремлены вдаль. Эту работу можно отнести к жанру настоящего портрета, передающего внешность и внутренние качества конкретной личности.

В главных храмах Урги сохранилось значительное количество культовых предметов: серебряных лампад, камфор, ведер и других сосудов, железных ритуальных орудий, ложек, цамских головных уборов, которые легенда приписывает Дзанабазару. Также резных фигур из дерева, композиций, сплетенных из цветных нитей,— все эти изделия свидетельствуют об активном участии Дзанабазара в развитии разных видов декоративно-прикладного искусства, об умелом использовании им подлинно монгольских национальных орнаментов и форм.

Хотя пишут, что Дзанабазар был живописцем, но не указано, какие именно картины-иконы принадлежали его кисти. Возможно, это связано с тем, что его живопись уступала скульптуре и литью, а также с тем, что вообще картина не ценилась тогда на уровне пластики, ее расцвет относится к более позднему времени — к XVIII веку.

Сохранившиеся в монастыре Урга и приписываемые Дзанабазару две иконы бесспорно обладают монгольскими чертами, а не только повторяют буддийские каноны, потому их следует рассматривать как ценное явление в наследии монгольской живописи того времени.

Хотя по устному преданию эта картина является «Автопортретом», но все же требуется доказательство верности этой версии. В центре на утолщенном сидении со спинкой восседает, подогнув ноги, лама со священными сутрами. В верхней части помещены учитель Дзанабазара Далай-лама и панчин богдо Лувсанчойжанцая. Внизу — основные святыни и обереги. На второй картине в центре изображена мать Дзанабазара — Ханджамц, в нижней части духи гор и вод совершают приношение пяти желаниям, а во всем остальном она похожа на предыдущий портрет. Подобные литые и живописные портреты конкретных людей — деятелей религии, несомненно, оказали свое влияние на последующее становлении и развитии светского портрета в качестве самостоятельного жанра искусства.

Биографы Дзанабазара сообщают, что им был основан ряд храмов и монастырей. Известно, что в них он широко пользовался моделями и конструктивными принципами исконно монгольских форм жилища — юрты, палатки и шатра. В частности, Дзанабазар создал тип главного храма монастыря Урги — Цогчин (Батцаган), впоследствии по этому образцу воздвигались храмы в ряде монастырей. Эта форма как устоявшаяся, классическая в монгольском зодчестве, унаследована и поныне.

Подытоживая творчество Дзанабазара, отметим, что, будучи ламой, он следовал каноническим правилам буддийской иконографии. Однако он принял и осмыслил канон творчески, благодаря чему созерцательно-философские догмы буддизма, воплощенные им как художником в пластически-зримые образы, выступают в виде гармонически прекрасного человека.

Этим своим гимном человеку Дзанабазар созвучен великому европейскому искусству второй половины XVII столетия. Он жил и творил в одно столетие с целым поколением крупнейших мастеров искусства, оставивших свое классическое наследие в истории мировой художественной культуры, таких, как Рубенс, Веласкес, Рембрандт и другие. Эти европейские художники были свободны от свойственных средневековью канонов изображения, они творили, основываясь на реальной действительности.

Дзанабазар же, следовавший религиозным догмам, был и остается духовно близким им по силе своего художественного дарования и гуманистическим устремлениям.

Он является первым великим творцом, сумевшим поднять средневековое монгольское искусство до уровня общечеловеческих эстетических ценностей.

стр. 44
Г. Дзанабазар
Зеленая Тара.
Позолоченная бронза.
XVII век.
Хан-музей
Улан-Батор

стр. 45
Г. Дзанабазар
Автопортрет (?).
Позолоченная бронза.
XVII век.
Хан-музей
Улан-Батор



Г. Дзанабазар
Зеленая Тара.
Вид со спины.
Позолоченная бронза.
XVII век.
Хан-музей
Улан-Батор





Эрдэни-Зуу

Валентин Ткачев

Эрдэни-Зуу — крупнейший ламаистский монастырь средневековой Монголии. Он строился более двух столетий на месте бывшей столицы Монгольской империи — Кара-Корума (Хархорина), основанного Чингисханом в 1220 году.

От Улан-Батора до Хархорина, теперь небольшого районного центра республики, 430 километров. После долгого путешествия по однообразной голой степи вдали, словно мираж, появляются очертания монастырских строений. Белая цепочка массивных башен по мере приближения материализуется из сиренево-желтого марева, и машина, наконец, замирает у подножья величественной стены. Поражает тишина, особенно после утомительной тряской дороги. Под стенами на нетоптанной траве пасутся коровы и овцы, застыл купол небес, остановилось солнце, всем овладела дремотная вечность.

Чтобы попасть на территорию монастыря, нужно миновать прохладную тень массивных ворот. Здесь та же тишина, только тоненький посвист ветра в кустах серебристого чия, да легкий перезвон колокольчиков на углах храмовых крыш. Вдоль дороги, ведущей в храм, галерея изваяний из серого гранита: стелы с надписями на древних языках, рельефные иконы, фигурки животных, орнаментированные базы от колонн — остатки старинных сооружений, собранные окрест.

А в XIII веке здесь бушевала жизнь. Отсюда начинались завоевательные походы монгольских феодалов, сюда свозились награбленные богатства, присылались мастера — ювелиры, литейщики, строители. Шумный разноплеменный город обрастал храмами самых разнообразных вероисповеданий — от буддийских до христианских, строились пышные ханские дворцы, расширялись ремесленные кварталы.

Прошли века и в феодальных раздорах наследников Чингиса утратилась роль Хархорина как политического и административного центра могущественной некогда империи. От тех времен осталась лишь огромная каменная черепаха — символ вечности, одиноко стоящая среди сухой выжженной степи...

Но идея единства монгольской нации уже навсегда была связана с широкой плоской долиной у берегов Орхона. И когда в XVI—XVIII веках буддизм, в его тибетском варианте в виде ламаизма, утвердился в монгольских степях, как религиозно-политическая основа союза Монголии и Тибета против китайской экспансии, Кара-Корум снова стал священным местом.

В 1585 году во дворе ставки Абатай-хана, крупнейшего феодала Западной Монголии, посланником Далай-ламы была освящена небольшая кумирня. А через год заканчивается возведение центрального из трех сохранившихся до наших дней храмов — Гол-сума. Так было положено начало ансамблю Эрдэни-Зуу.

«Эрдэни» — (эрдэнэ — монгол.) уйгурское слово, означающее «главный, сокровенный, ценнейший»; «Зуу» (чжу, цзу) по-тибетски «старший, родоначальник», так называли Будду. Гол-сум задуман как вместилище главного скульптурного изображения Будды. Затем строятся Баруун-Зуу и Зуун-Зуу — западный и восточный храмы, объединенные с главным святилищем невысоким подиумом. Триумфальные деревянные ворота перед входом в каждый храм, два хранилища культовой утвари по флангам и небольшие кубические по форме надгробия Абатай-хана и его сына Гомбодоржа, стоявших у истоков монгольского ламаизма, завершили ансамбль Гурван-Зуу.

В дальнейшем на территории монастыря строятся четыре павильона (сохранились два из них) для хурдэ — вращающихся барабанов с молитвами. Религия шла «навстречу» неграмотным массам: вращение барабанов приравнивалось к чтению молитвы.

К XVIII веку монгольское национальное зодчество прошло уже большой путь развития от юрты до кочевых сборно-разборных сооружений больших размеров. Сначала круглые, затем многогранные в плане, такие сооружения принимают постепенно квадратную форму, более удобную в конструкциях и сборке. На ее основе создается тип национального монгольского соборного храма — цогчин. В просторных многоколонных интерьерах таких храмов проводились массовые моления, это придало ламаизму более демократический характер.

В 1771 году в монастыре строится Цогчин, который стал центром и архитектурной доминантой ансамбля. На круглой площадке перед ним, оставшейся от юрты Абатай-хана (она была торжественно перевезена в Ургу), ежегодно устраивались религиозные мистерии Цам. Ламы-актеры танцевали в масках божеств и демонов, с различными атрибутами буддийской символики в руках. Цам — праздник очищения, завершающийся разрубанием на куски вылепленной из теста фигурки и сжиганием «сора», олицетворяющих средоточие грехов. Слева от Цогчина путем перестройки ряда храмов создается в конце XVIII века сооружение тибетского стиля с гладкими белыми стенами, красочными портиками трех входов и темными полосами парапетов. Здесь размещались личные покои — Лавран — главы монгольской желтошапочной церкви богдо-гэгэна, изредка совершавшего поездки в периферийные монастыри. Постоянная резиденция богдо-гэгэна находилась в ургинском монастыре Да-хурээ.

Достигнутое планировочное равновесие ансамблей Гурван-Зуу и Лаврана по отношению к Цогчину закрепилось возведением между ними в 1799 году Золотого субургана, символизирующего в буддизме центр мироздания. Его крупный объем, поставленный на платформу вместе с восемью меньшими субурганами и небольшим храмиком, завершил композиционные поиски нескольких поколений строителей. Территория перед Цогчином с видом на священное озеро всегда оставалась свободной, а пространство за ним и по его сторонам было тесно застроено храмами, кварталами юрт и байшинов (легких деревянных домиков), в которых жили монахи.

В этом городе-монастыре ламы занимались не только молитвами, учеными диспутами и изучением религиозных трактатов, но и медициной, философией, математикой, астрологией, перепиской книг, изготовлением культового инвентаря, иконописью, скульптурой. В небольшой обители неподалеку от Эрдэни-Зуу работал выдающийся скульптор — Дзанабазар — первый богдо-гэгэн Монголии.

В самом начале XIX века на средства набожных паломников и лам по периметру монастыря возводится целое ожерелье из субурганов, общее число которых — 108 — священно в буддийской символике. Стена, соединившая субурганы, окончательно изолировала монастырь от привольных степей.

В классовых битвах народной революции было рассеяно реакционное ламское сословие, монастырь пришел в запустение. Сохранились только основные постройки ансамбля, имеющие художественно-историческую ценность; некоторые из них восстанавливаются. Сооружения монастыря взяты под охрану государства, сейчас здесь музей. Такова история Эрдэни-Зуу.

Первым от входа нас встречает небольшой храм Далай-ламын Сум. Это образец смешанного тибетско-китайского стиля. Нижняя часть его, окрашенная в оранжевый цвет, выложена из так называемого голубого кирпича. Из него сложены почти все кирпичные части монгольских храмов. Стена завершена парапетом с характерной для тибетских построек широкой полосой фриза с круглыми позолоченными зеркальцами. В Тибете фриз выкладывали фашинами, связанными из корней самшита, образующих аккуратно подрезанными торцами кайму бархатистого темно-коричневого цвета. Но в большинстве тибетских храмов Монголии самшит заменен темной окраской глухих полос или ажурной кладкой из керамических деталей — как в Далай-ламын Сум.

Очень красив по цвету и пластике портик этого храма: красные квадратные колонны, глубокая цветовая гамма росписи балок, массивный черепичный карниз. Деревянная надстройка храма увенчана широкой летящей кровлей, в тени которой светятся красочные пятна росписи и позолоты.

На зеленой поливной черепице кровли выделяется коричневый ромб — знак принадлежности храма к постройкам высшего ранга. Кровля украшена эмблемой «чойж-хорол», изображающей колесо веры и двух коленопреклоненных ланей, внимающих учению Будды.

Стена Гурван-Зуу имеет три входа: центральный — для высших чинов церкви и два боковых. Перед главным входным павильоном устроена небольшая, мощеная голубым кирпичом площадка, на ней — курильница. Темно-красные широкие двери понизу выгорели от солнца до розового цвета. На них помещены оскаленные, но нестрашные головы арсланов (львов) из чеканной бронзы. Арсланы — не только украшения. Они должны отпугивать злых духов, пресекать дурные намерения. Вообще идея очищения, охраны от нечистой силы характерна в декорировке монгольских храмов и подборе малых форм в обстановке монастырей. Курильницы, магические знаки на дверях, арсланы — все это стражи чистоты веры. Интересно, что арсланы часто напоминают добродушных собак; монгольские каменотесы и художники никогда не видели львов, а в реалистичности народному искусству отказать нельзя.

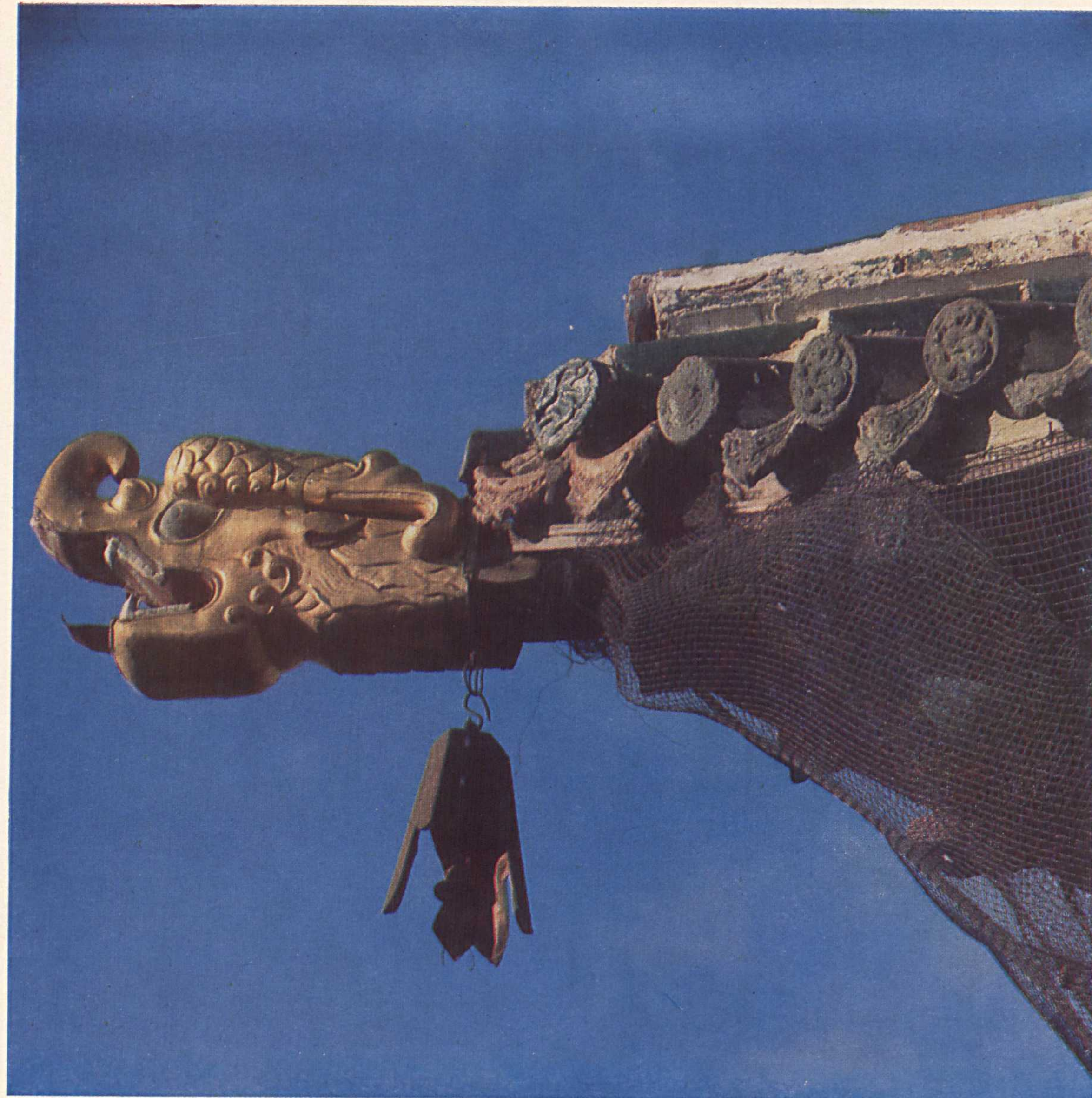
Центральный храм Гол-сум двухэтажный, он несколько выше соседних, его кровля увенчана позолоченным ганжиром высотой 1,5 м, который, в отличие от обычных ганжиров в виде узкогорлого сосуда, украшен перекрещенными очирами (от инд. — «ваджра») — символом власти и могущества.

Торцы его крыши заканчиваются скульптурами драконов, якобы предохраняющих здание от по-

стр. 47
Монастырь Эрдэни-Зуу.

Стена с субурганами и входные ворота. Начало XIX века.





Сокровищница традиционного искусства

Н. Даваадорж,
директор Государственного музея Эрдэни-Зуу

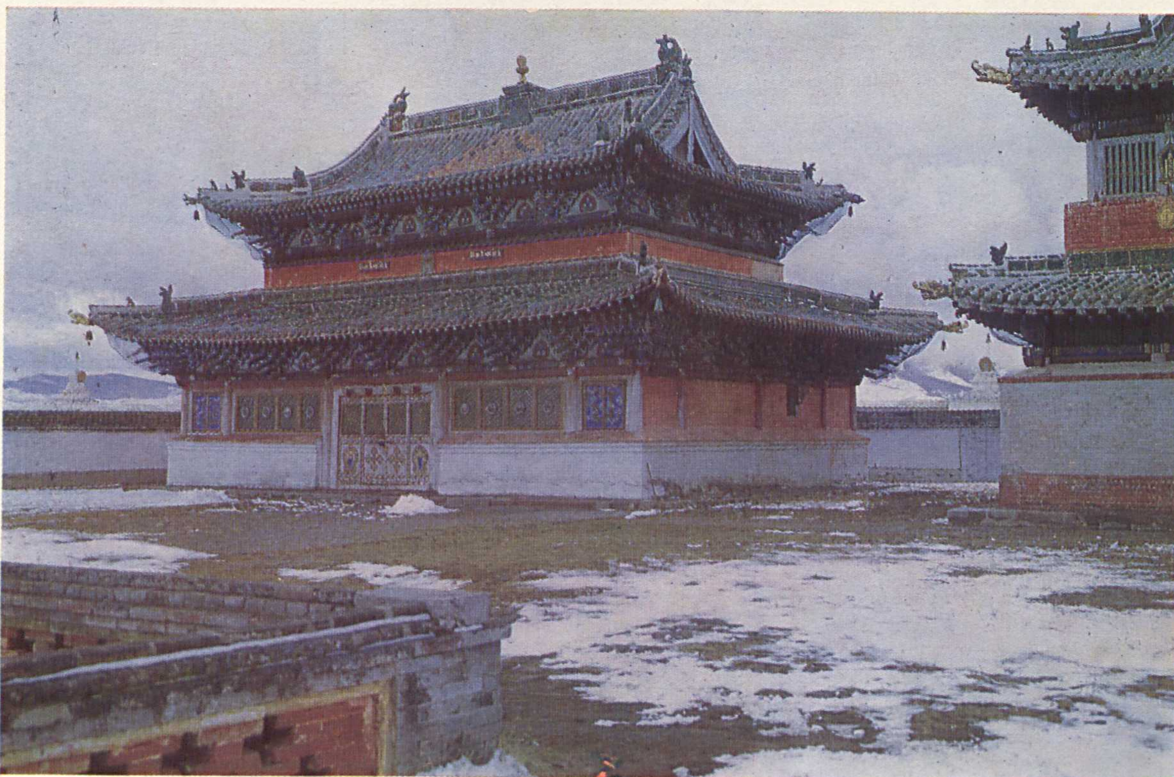
Эрдэни-Зуу — сокровищница ценнейших памятников монгольской культуры — взята под государственную охрану в 1941 году и с тех пор тщательно оберегается и реставрируется. В настоящее время здесь Государственный музей, куда ежегодно стекаются многочисленные туристы со всей Монголии и из различных стран мира.

К рассказу советского архитектора об истории и художественных особенностях ансамбля Эрдэни-Зуу могу лишь добавить, что работа по строительству храмов выполнялась под руководством Манзшира — известного халхасского мастера, при участии монгольских и зарубежных специалистов. Исключительно примечательным является то, что все крепежные детали храмов сделаны из дерева, в них не применен ни единый гвоздь.

Мне как директору музея приятно отметить хорошую сохранность уникального внутреннего убранства трех основных храмов монастыря, которое представляет собой по существу собрание монгольского декоративно-прикладного искусства XVII—XIX веков. Здесь преобладают статуи и статуэтки, изображающие жизнь Будды и других богов. На специальном постаменте выставлены замечательные работы первого монгольского Ундэр-гэгэна Дзанабазара — чеканенные из золота фигуры.



Ансамбль Гурван-Зуу: храмы Баруун-Зуу, Гол-сум и Зуун-Зуу. XVI век



Второй этаж здания этого храма декорирован в виде гор и лесов, в пещерах которого размещены рельефные изображения храма Зуун-Зуу.

В большом дворе монастыря стоят две церкви — Аюуша и Цамбы. В них экспонируются шедевры ручной работы монгольских женщин — вышивки, аппликации, а также портреты и рисунки.

Огромная площадь посреди Эрдэни-Зуу называется площадью Ульзий-хутагта, на ней сохранился каменный фундамент необычайно большой юрты (диаметр 45 м) Абатай-хана.

Как замечательный памятник культуры и истории монгольского народа Эрдэни-Зуу с давних времен привлекал внимание ученых. В настоящее время также активно ведется изучение его художественных особенностей.

жара. Гребни, разделяющие кровлю, также облицованы зеленой керамикой и украшены лепными фигурами птиц, животных, людей. На углах далеко вперед выступают головы агрессивных драконов с лихо загнутыми вверх носами.

Нижний ярус Гол-сума имеет глухую поверхность стен из голубого кирпича, на фоне которого красным пятном выделяется деревянный портал с символическими и охранительными росписями. Центральное помещение верхнего яруса окантовано зарешеченной галереей и кирпичным красным парапетом, украшенным цветными панно, золочеными медальонами, синими дощечками с золотыми текстами.

Сложная конструктивная система балок и доугунов (многоярусных кронштейнов) под кровлей феерически многоцветна, сияет золотом, поражает тонкостью орнамента, тщательностью и вкусом подбора красок.

Но вот раскрываются тяжелые двери храма-музея. Внутри сумрачно и холодно. Все пространство снизу доверху заполнено статуэтками, различными предметами культа, музыкальными инструментами, завешано знаменами. Жарко горит золото, в пестром калейдоскопе смешались яркие краски тканей. Но здесь тоже есть свой порядок. По обе стороны от входа стоят причудливо одетые манекены мифических стражей веры, искусно сделанные из папье-маше и раскрашенные масляными красками. Ужасны их свирепые лица, искаженные гневом. На их головах диадемы из черепов, символизирующих пять человеческих грехов, противопоставленных пяти принципам нравственности: не убивать живое существо, не посягать на чужое, не касаться чужой жены, не лгать, не пить вина. В руках стражей священные знаки могущества и мудрости, жертвенные сосуды, мечи. У стены напротив входа — место наиболее почитаемых реликвий. Пирамидальную композицию ступенчатого алтаря, где в строгой последовательности расставлены предметы культа, завершает статуя Будды с отрешенной улыбкой и сияющим оранжевым камнем во лбу. Даже на современного зрителя это производит впечатление, хотя и понятно, что камень (и камень ли?) отражает свет от единственного источника — распахнутых дверей.

Боковые стены сплошь заставлены витринами с небольшими бурханами, часто стандартными. Религиозный потенциал храма ставился в прямую зависимость от количества изображений буддийского пантеона. Балки помещения верхнего яруса Гол-сума украшены несколькими рядами резных позолоченных божков, откуда и пошло название «Храм тысячи богов».



В центре Гол-сума сооружен еще один алтарь, также с канонизированной аранжировкой предметов, символизирующих главным образом священные подношения, жертвы. Здесь же ставились бронзовые макеты храмов, курильницы, особо орнаментированное блюдо с горкой зерен ячменя или кораллов, изображающее мандал — буддийскую модель вселенной, музыкальные инструменты, литавры и т. п. Чтобы паломники могли поклоняться святыням храма, устроена обходная галерея, опоясывающая алтарь с реликвиями.

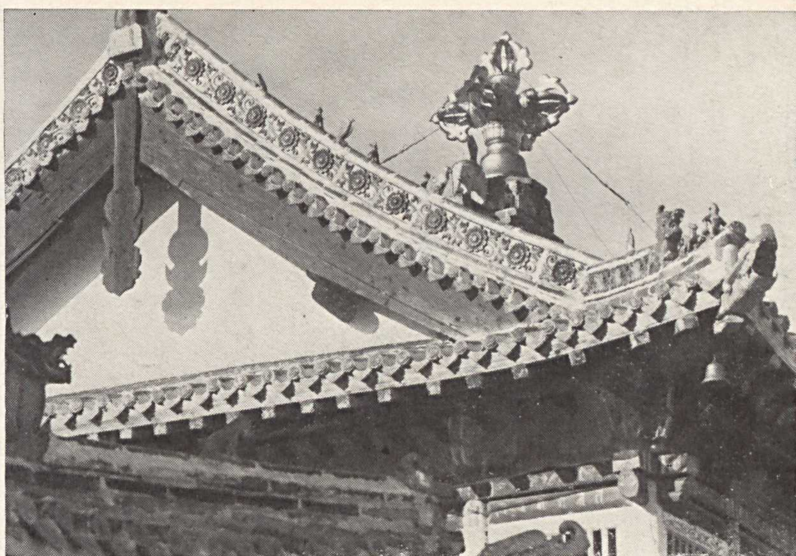
Сверху из тьмы свисают знамена-иконы, выполненные аппликацией или росписью по ткани. Живописцы сами готовили краски, растирая в тонкую пудру цветные минералы и замешивая их на рыбьем клею. Для особо важных икон краски изготовлялись из драгоценных камней и металлов: бирюзы, малахита, перламутра, коралла, золота, серебра.

Сюжетами икон были многочисленные легенды из жизни Будды и его учеников, с рисунком и раскраской в строгом соответствии с канонами. Но мастера довольно часто вводили в полотна и светскую тематику. Если внимательно рассматривать густо населенную богами, храмами, людьми икону, передко можно заметить какую-нибудь забавную бытовую сценку.

Интерьеры одноэтажных Баруун-Зуу и Зуун-Зуу повторяют оформление главного храма. В боковых павильонах устроена экспозиция икон: рисованных, вышитых или сделанных аппликацией. Каждая из них — целый мир, насыщенный сложной выдуманной жизнью, символами, знаками, понятными лишь посвященным.

Столь же сложна и подчас противоречива символика самой архитектуры храмов.

Многокрасочная роспись деревянных конструкций, и не только храмовых, — древняя традиция монгольского народного зодчества. Реставраторы, проделавшие уже большую работу по восстановлению ряда построек Эрдэни-Зуу, внимательно расшифровывают секреты древних мастеров-живописцев. И кто знает, может быть уроки этой работы будут полезны в создании национального облика современной архитектуры новой Монголии.



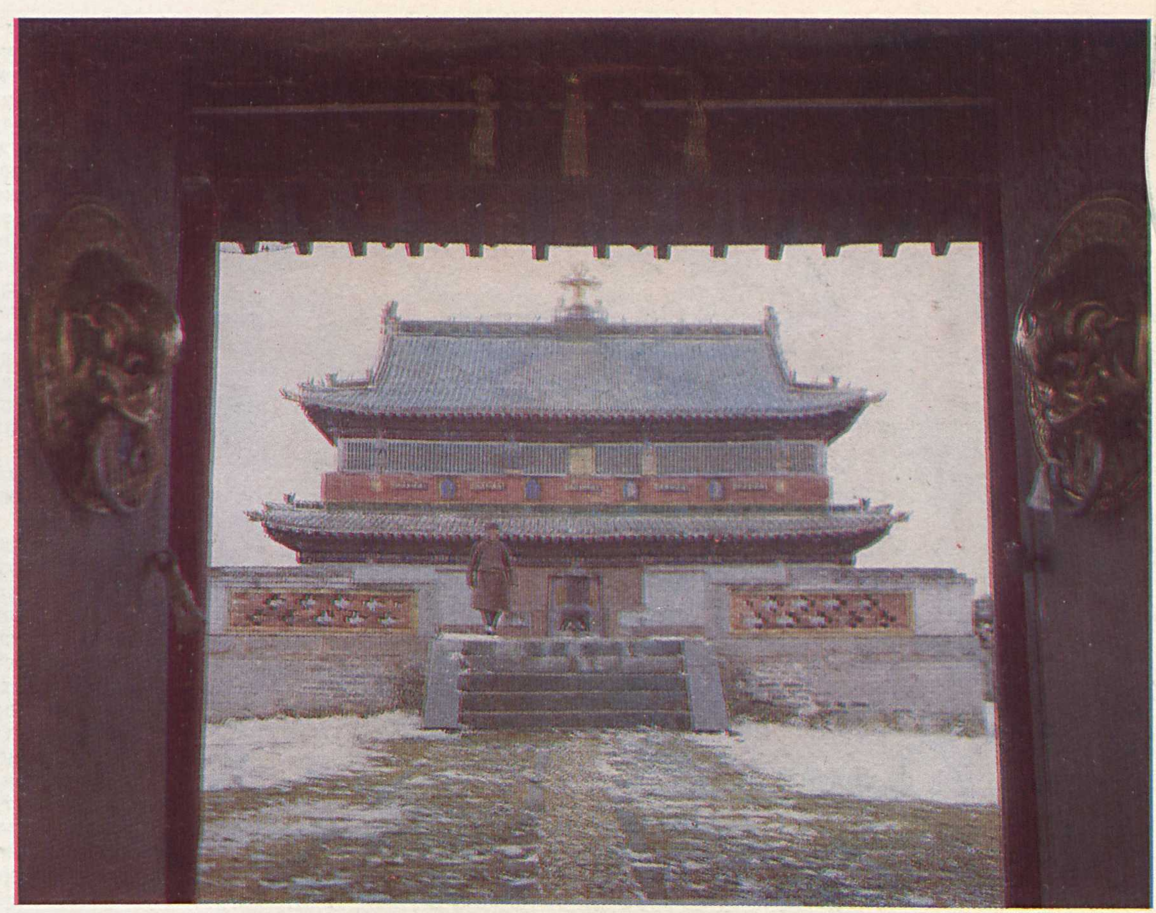
Кровли и ганжир храмов Гурван-Зуу



Золотой субурган. Конец XVIII века

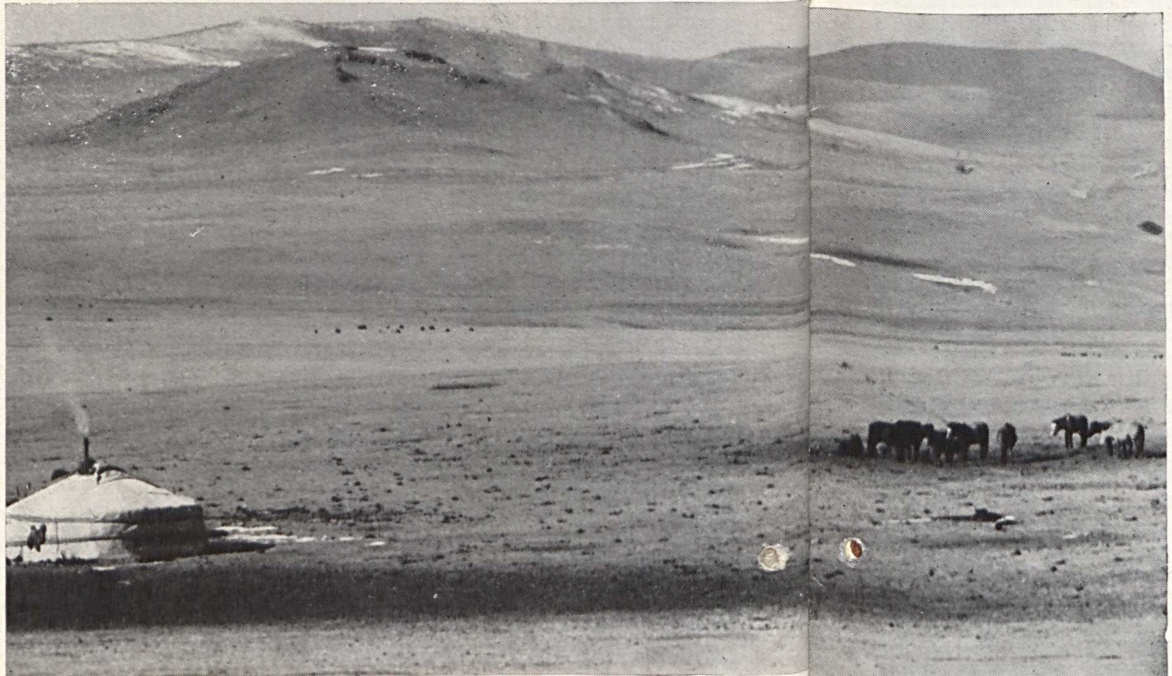
стр. 50—51
Храм Гол-сум и его внутреннее убранство











«Шелковый дзураг»

У. Дашням





«Махагали». Шелковая аппликация, драгоценные камни. Фрагмент. XVII век. Музей изобразительных искусств. Улан-Батор

З. Хасгомбо «Подношение божеству». Фрагмент. Шелковая аппликация. Начало XX века. Музей изобразительных искусств. Улан-Батор

Среди исторического наследия монгольской культуры особое место занимает «шелковый дзураг» — композиции культового назначения, выполненные техникой аппликации из шелка. Содержанием этих аппликаций являлись сюжеты буддийской мифологии и религиозные символы, но в их трактовку авторы вкладывали традиционный опыт народного творчества. Шелковая аппликация создавалась совместным трудом художника-аппликатора и народных мастеров-ремесленников; художник делал сюжетную композицию, а мастера под его руководством подготавливали шелковые ткани, парчу и нити, вырезали шелковое изображение по трафарету и закрепляли его различными швами на фоне. Нередко мастера украшали свои изделия инкрустацией из кораллов, жемчуга и драгоценных камней. Они же вносили свой вкус в цветовое решение панно и безупречное техническое мастерство в его исполнение. Таким образом, монгольский «шелковый дзураг», несмотря на религиозное содержание, является произведением народного искусства.

В Музее изобразительных искусств Улан-Батора хранится большая коллекция уникальных произведений монгольской аппликации XVII — начала XX века.

Представляем из них два образца. Аппликация «Махагали» относится к XVII веку, автор неизвестен. Махагали — женское грозное божество устрашающего вида, охранитель веры, побеждающее злое начало в мире. Она олицетворяет три времени (настоящее, прошлое, будущее) и три мира (землю, воздух и подземное царство). Эти качества символизируются изображением у нее трех глаз. Фигуру сопровождают грозные силы природы — тучи, молнии, ветер. Голову божества украшает диадема из пяти черепов, которые символизируют пять человеческих пороков: глупость, злость, зависть, сластолюбие и корыстолюбие. Главное назначение Махагали состоит в борьбе с этими пороками. В этом произведении применены разные техники декоративного искусства — шелковая аппликация, вышивка, ювелирная работа, что говорит о мастерстве художников того времени.

Для почерка аппликаторов начала XX века характерно сочетание привычных религиозных мотивов с реалистическими изображениями.

Шелковая аппликация «Подношение божеству» была выполнена ургинским мастером З. Хасгомбо в первой половине XX века в Дамбадаржинском монастыре совместно с группой мастеров-ремесленников, именовавшихся «сангай уйлчин» (казенные портные). Жертвоприношение богу у древних было предметным. Со временем люди стали исполнять подношение в виде художественных изображений дарственных предметов. Само божество не изображается на аппликации, показываются только его оружие и атрибуты, которые обычно он держит в руках, предметы потребления и разнообразные дары, животные и природа. Аппликация «Подношение божеству» выполнена с применением принципа восприятия со множества точек зрения. В этой аппликации умело использованы декоративные приемы монгольского «дзурага», в частности, при изображении гор, морей и континентов.

По отдельным фрагментам можно составить представление о бытовых традициях и обычаях народа. В символической форме в этих изображениях отражается реальная жизнь. Например — «восемь благословенных предметов»: чакра-колеса означает поучение, балдахин — победу, орнамент ульзий — символ мира и дружбы, раковина — музыкальный инструмент, лотос — символ чистоты, сосуд с живой водой — символ долголетия, две золотые рыбки — начало жизни, зонтик — символ дома.

«Семь необходимых предметов»: меч — символ охраны мира; бурка — спасение от холода и жары; сидение — отдых и покой; растения — красота окружающей природы; дом—вечное счастье и добро, одежда, сапоги-скороходы. Это по существу предметный мир монгольских скотоводов.

Очень живо изображены в аппликации животные — лошади, яки, бараны, верблюды, собаки и все то, с чем встречались монгольские араты в повседневной жизни.

Аппликации обрамлены шелковой рамой, благодаря которой их можно складывать и заворачивать, что удобно для перевозки. Это имело большое значение при кочевом образе жизни монголов. В наши дни аппликация занимает видное место в декоративно-прикладном искусстве республики, национальные традиции теперь продолжают народные мастерицы, их работы, сохраняя прекрасную художественную технику прошлых веков, навеяны новой жизнью, посвящены новым темам.

Старые книги

С. Лувсанвандан

История монгольской книги, как и монгольской письменности [1], уходит корнями в глубь веков. Все многовековое развитие создания книги и искусства ее оформления следует рассматривать в тесной связи со становлением монгольской художественной культуры в целом.

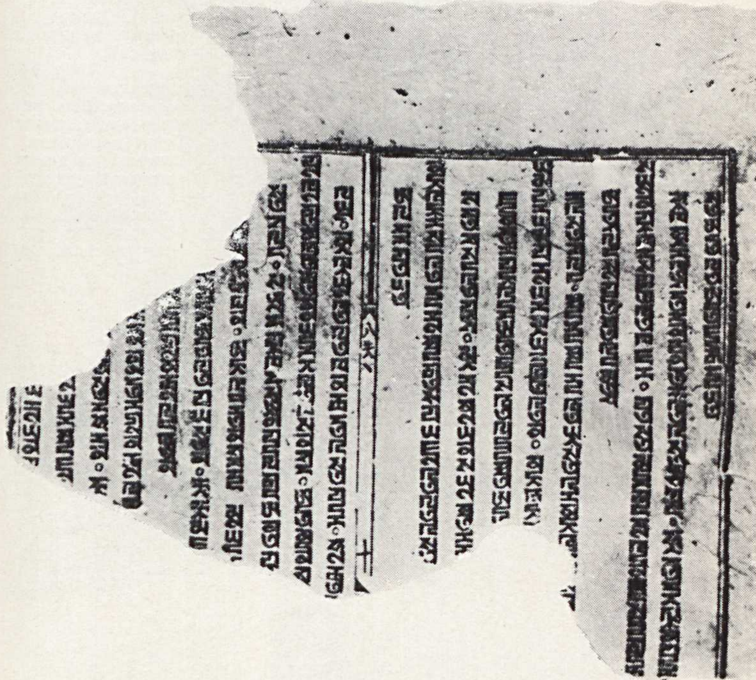
Монгольский народ всегда чтил книгу как драгоценное сокровище и непреходящую ценность. Несмотря на кочевой образ жизни, социальные невзгоды, суровые климатические условия, им были созданы многие уникальные творения книжного искусства.

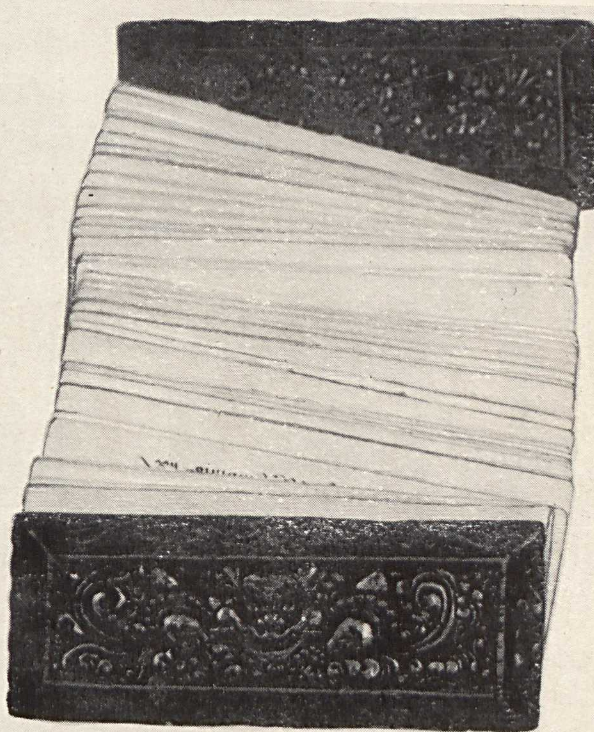
Основным материалом монгольской книги, и печатной и рукописной, была бумага разных сортов и цвета, хотя в древности отдельные сочинения писались на бересте или позже вышивались шелковыми нитками на шелку. Первоначально тексты переписывались, позднее — печатались ксилографически, а с XIX века появилась литография и другие способы печати.

Традиционная монгольская книга имела две основные формы: **судар** (от санскритского «сутра»), восходящую к рукописям на пальмовых листьях, и **дэвтэр** — в виде тетради.

Монгольским письмом текст пишется слева направо и сверху вниз. Это во многом обусловило структуру книги и ее внешние характеристики: вид листов и обложки. Текст и иллюстрации в традиционной монгольской книге, как в религиозной, так и в светской, находились в органическом единстве.

Характер иллюстраций мог быть и чисто декоративным и сюжетным, повествовательным. К первому виду иллюстрации относятся всевозможные орнаменты, знаки-символы, письменные узоры. Вот что об этом пишет венгерский монголовед Д. Кара: «Украшения внутри книги — бордюры, заставки бывают геометрическими (меандры и другие ломаные линии, ряды. состыкованных треугольников); растительными (стилизованные цветы на извивающихся ветвях, ряд лотосовых лепестков); могут воспроизводить другие природные формы (ряд противопоставленных волн, ряд чередующихся звезд и стилизованных облаков, ряд знаков-символов благополучия и т. п.); иногда растительный и геометрический орнамент переплетается с фигурным (головы драконов и лепестки лотоса). На последней странице книги или части книги, где имеется свободное от текста место, размещаются «виньетки»: символы благополучия, стилизованные серьги, символ дуальности (иньян), лотос, растительный лист, колесо (символ буддийского учения), драгоценные камни и т. п.» [2].





Ко второму виду относятся книги, проиллюстрированные рисунками, графическими и живописными, а иногда и рельефными изображениями. Существуют издания, в которых для художественных иллюстраций отведены отдельные тома, особенно это характерно для изданий классических китайских романов, например, «Путешествие на запад» У Чэн-эня (между прочим таких изданий не было в самом Китае). Были книги, состоявшие из одних рисунков, как например, альбомы ламаистского пантеона из 300 или 500 бодисатв, святых и т. п.

В одном из рукописных вариантов перевода индотибетской «Повести о деяниях монаха Молона Тойна» [3] иллюстрации имеются почти на каждой странице. В повести рассказывается о приключениях монаха, который спасает из ада душу своей матери-грешницы. Повествование ведется поочередно то посредством текста, то иллюстративно. Ритм, динамика, образная трактовка этих рисунков, являясь глубоко авторскими, выражая его творческую психологию, одновременно передают и атмосферу социальной действительности феодальной Монголии, в которой жил художник.

Дворцы и юрты знати, подробности быта и одежда, лица и манера поведения персонажей, наконец, пейзаж (облака, горы, деревья, вода и др.) отражают монгольский взгляд на мир и природу. Они выполнены специфическими приемами монгольского рисунка. При всей фантастичности образов этих рисунков и мифологичности сюжетов, связанных с религиозным образом мышления, отчетливо видно, что все эти миниатюры имеют глубоко народные корни.

Вымышленные миры, будды, бодисатвы, священные стражи — плод народной фантазии — нашли широкое отражение на книжных страницах. Откроешь ли титульный лист книги, бросишь ли взгляд на последнюю страницу, обязательно увидишь многочисленных будд, исполненных по всем правилам канона ламаистской иконописи и четырех Махранзы [4]. Иконография Бурханов с их атрибутами является общей как для религиозных книг, так и для иконописи и скульптуры, украшавшей храмовую архитектуру. Тех же четырех Махранзы, что изображены на страницах книги, можно видеть на росписях дверей, у входа храма в виде скульптур. Так же были всеобщими и «восемь сокровищ» [5], знаки монгольского орнамента и изображения семи сокровищ [6], их изображения также можно встретить и в книге, и в живописи, и скульптуре, и архитектуре. Элементы книжного орнамента, восходящие к системе буддийского искусства вообще и в частности монгольского, приобретают в монгольской книге новое значение и новые функции, не теряя своей символики.

Монгольские народные умельцы, мастера кисти, резчики, вышивальщицы, создали своеобразную типологию книжных иллюстраций для социально-философских и религиозно-мифологических сочинений, для научных и художественных произведений как переводных, так и созданных на монгольском языке. Монгольские ученые-переводчики перевели тысячи книг, созданных на протяжении веков учеными и писателями Дальнего Востока, Южной и Центральной Азии. Их размножали мастера книжных дел рукописным и ксилографическим способами, снабжали богатыми иллюстрациями. Эти уникальные книги имеют вид колоссальных томов и написаны на монгольском и тибетском языках в основном краской, изготовленной из измельченных порошков «девяти драгоценностей»: золота, серебра, стали, меди, перламутра, жемчуга, лазурита, бирюзы, коралла. Среди этих изданий Ганджур (108 томов 1711—1720 годов), Данджур (226 томов, 1749 года), буддийские своды и другие фундаментальные произведения. Рукописные книги выполнены главным образом тушью (иногда цветной). Встречаются и написанные золотом на бумаге черного цвета, обработанной специальным монгольским способом. Эти рукописи по способу выполнения имеют много общего с монгольским рисунком **нагтан** (контурный рисунок золотом на черном фоне). Существуют книги, страницы которых сделаны не из бумаги, а из драгоценных металлов. К их числу относится сутра «Сандуйпжуд» (Сокровенное сокращение), которая хранится в восточном фонде Государственной библиотеки нашей страны, она состоит из серебряных листов, текст написан золотом, кроме того в книге имеются золоченые рельефы будд с инкрустацией из алмазов, жемчуга, коралла и других драгоценных камней. На эту книгу ушло 1460 лан (или около 50 кг) золота и серебра. Эту работу выполнил мастер Намжилдагва в XX веке.

Монгольское искусство книги развивалось в тесной связи с искусством других народов Востока, особенно с индотибетской культурой, одновременно можно проследить и творческое взаимодействие с искусством мусульманского Востока. Как считают ученые, в результате этих творческих взаимосвязей родился своеобразный персидско-монгольский стиль, которому М. Ипсирглу посвятил свою книгу «Монгольская живопись». К этому стилю ученые прежде всего относят 71 миниатюру начала XIII века, которые хранятся в музее Топкау в Стамбуле. Еще более ранним произведением является иллюстрированная история природы, оригинал которой находится в Нью-Йоркской библиотеке Пьермонт Морган. Характерным образцом персидско-монгольского стиля являются иллюстрации «Сборника летописей» Рашид-ад-

дина (XIV век). Вот это о нем пишут немецкие монголисты К. Губер и П. Фитце: «Обрамление и рельефы, а также эффекты светотени, которые дают рисунку большую глубину, и другие технические приемы искусства Дальнего Востока являются важными изобразительными средствами. Одежда, подробности быта придают изображенным историческим, военным сценам, дворцовым церемониям специфически монгольский характер» [7].

В монгольской книге играли большую роль не только иллюстрации к тексту, но и внешнее оформление. Книги, состоящие из отдельных листов, подобно индийским книгам на пальмовых листьях, обкладывались с обеих сторон деревянными досками, обертывались матерчатым платком и перевязывались тесемками или ремнями. Сутры обычно хранились в шкатулках, как правило, красного цвета, иногда они украшались богатой росписью или золотыми и серебряными рельефами, края книг также покрывались росписью. Поэтому книга часто выглядит как богато украшенный ларец.

Открыв такой ларец, сняв верхнюю доску или развернув платок, мы увидим на титульном листе сутры в двойной или орнаментированной рамке название книги. Обрамлялось не только заглавие, но и каждая страница. Более сложной формой рамки является параллелограмм из двойных (иногда тройных) линий с «палисадниками» на левом или по обеим краям страницы. Они предназначены для нумерации и краткого заглавия. За титульным листом следует страница, на которой по обеим сторонам текста и в середине помещаются иконы.

Обложки для рукописей в форме тетрадей (дэвтэр) изготовлялись из той же бумаги, что листы рукописи, или из плотной цветной бумаги. Однако нередко обложки были и матерчатыми, шелковыми и парчевыми. Тогда их обклеивали бумагой. Как сутры в шкатулках, так и светские книги хранились в искусно сделанных футлярах. Монгольское книжное искусство — целый мир образов и мыслей, синтез разных видов искусств и результат творческой деятельности целого коллектива — мастеров различных профессий.

стр. 53
Образец квадратного письма. Рукопись XVI века

Образец книги судар в деревянном орнаментированном переплете



Уникальные образцы оформления сочинения из буддийского канона «Джадамба»: титульный лист «Джадамбы» на тибетском языке. Текст выполнен золотой краской;

страница «Джадамбы» на тибетском языке. Текст выполнен краской из девяти драгоценностей;

страница «Джадамбы» на монгольском языке

Фигура арслана у входа в Гандан

→

---

[1] Ученые полагают, что первые книги на языке и письменности Тобгачцев — предков монголов появились в V веке, позднее в 920 году создано «большое письмо» монгольской народности киданей, а в 925 году появилась их «малая письменность». Основные этапы издательской деятельности следующие: в 1269 году тибетским монахом Лодойжалцан-Пакса-Ламой (1234—1279) по приказу Хубилай-хана была создана «квадратная письменность». Еще раньше датируется уйгуро-монгольская письменность, одним из ранних памятников которой является надпись на Чингисовом камне (1222 год). В 1312 году на монгольском языке в Дайду (Пекине) была издана буддийская сутра «Бодичарьнаватара», с переводом и комментарием поэта и ученого Чойки-Одсора. В 1587 году Аюши-Гуши составил монгольский транскрипционный алфавит для иноязычных слов. В 1686 году халхаский Ундэр-гэгэн Г. Дзанабазар (1635—1723) создал «Соёмбо». В 1648 году ойратский Зая Пандит Намхайжамцо (1599—1662) создал «ясное письмо».

[2] *Д. Кара.* Книги монгольских кочевников. М., 1972, с. 130, 132.

[3] Эту книгу привезла экспедиция Института языка и литературы АН МНР из Хэнтэйского аймака (на востоке страны) в ноябре 1978 года.

[4] Дервен Махранз (инд. Махараджа), дословно, четыре Великих хана. Это священные хранители обитателей надземных миров нижней части мифической горы Сумеры. Их краткие характеристики: Южный хранитель. Его зовут Улэмжбиет, Пагжэйбо (тиб.), Birouddaka (санскр.) Он обычно изображается с занесенным над головой мечом, на лезвии которого вырезаны слова «земля», «вода», «огонь», «ветер» — главные стихии вселенной.

Восточный хранитель — Орныг сахигч, Юлхорсурэн (тиб.), Dhitarasta (санскр.) У него оранжевое лицо, в руках пипа (гитара). В его руках это не просто музыкальный инструмент, а грозное оружие против врагов и благая сила для правоверных, ибо звуки волшебной пипы доносятся до уха каждого живущего на земле.

Западный хранитель — Хорт нудэт, Жанмисан (тиб.), Birubaksa (санскр.). У него лицо серебряное, он обычно изображается со ступой в правой руке.

Северный хранитель — Олонт сонссон, Намсрай (тиб.) Bisman tengri (санскр.) является символом и хранителем «счастья земного». У него белое лицо. В одной руке зонт, символ счастья, в другой — серебряная мышь, символ богатства.

[5] «Восемь сокровищ» (Ульзийт 8 тэмдэг) следующие: Алтан хурд — «Колесо закона», символ вечности, бессмертия. Ульзий утас — «Бесконечный узел», символ стабилизирующей и связывающей силы. Цагаан лавай — «Раковина», символ всеобъемлющей силы. Алтан загас — «Золотые рыбки», символ вечного источника живительной силы. Цагаан линхуа — «Белый лотос», символ душевной чистоты, непорочности, доброты. Цагаан шухэр — «Зонт», символ защиты всех благочестивых людей. Ялагч дуваз — «Балдахин», символ истинности и справедливости. Алтан хумх — «Ваза», символ мудрости и добродетели.

[6] К «семи сокровищам» относятся: колесо времени, жемчужина, ханша, сподвижник, полководец, конь, слон.

[7] В кн.: «Роль кочевых народов в цивилизации Центральной Азии». Улан-Батор, 1974, с. 85.















Монгольские шахматы-шатар

Игра в шахматы — шатар была известна в Монголии еще в средневековье и осталась одной из популярнейших народных игр до сего дня. Количество фигур, их наименование и вид, а также правила игры несколько отличны от шахмат, которыми играют в Европе. Вид шахматных фигур также необычен. Например, ферзь европейских шахмат превращается в фигуру собаки, слон — в верблюда, ладья — в повозку или юрту и так далее.

В старину среди монголов бытовало предание, что игра в шахматы сохраняет здоровье и дает долголетие и тем, кто играет в шахматы, и тем, кто их делает. В одной из легенд рассказывается, что «...у одного монгольского хана, по предначертанию судьбы, во время игры в шахматы истек срок жизни. Владыка смерти Эрлик-хан отправил за ним гонца. Но оказалось, что гонец и сам страстный шахматист. Увидев, как мастерски сражается хан со своим соперником за шахматной доской, гонец забыл о поручении владыки смерти. Хан остался жив и здоров, продолжая еще долгие годы играть в шахматы».

Одними суевериями и благопожеланиями объяснить широкую популярность игры в шахматы среди монголов невозможно. Причины этого глубже. Они заключаются в особенностях национального характера, темперамента, строя мышления народа. Монголам всегда была чужда поспешность, необдуманность в словах и делах. В человеке ценились твердость слова и дела, решительность, ум, смелость, умение сохранить спокойствие и выдержку в самой сложной обстановке. А ведь благодаря именно этим качествам и в шахматной игре достигается победа.

Увлекались игрой в шахматы не только монголы-мужчины, но и женщины. В одной из легенд рассказывается о неприступной красавице, которая отвергала предложения всех женихов, предпочитая им игру в шахматы. Никто не мог завоевать сердце девушки ни удалью, ни богатством, ни красноречием. Но нашелся человек, который предложил красавице сыграть в шахматы и разыграл столь замысловатую ситуацию, что девушка размышляла над ответным ходом три дня и три ночи, а на четвертый день согласилась выйти замуж за своего противника по шахматной игре.

Эти забавные легенды вызывают улыбку. Но в действительности бывали случаи, когда исход шахматной партии определял победу или поражение армии, судьбу целого государства.

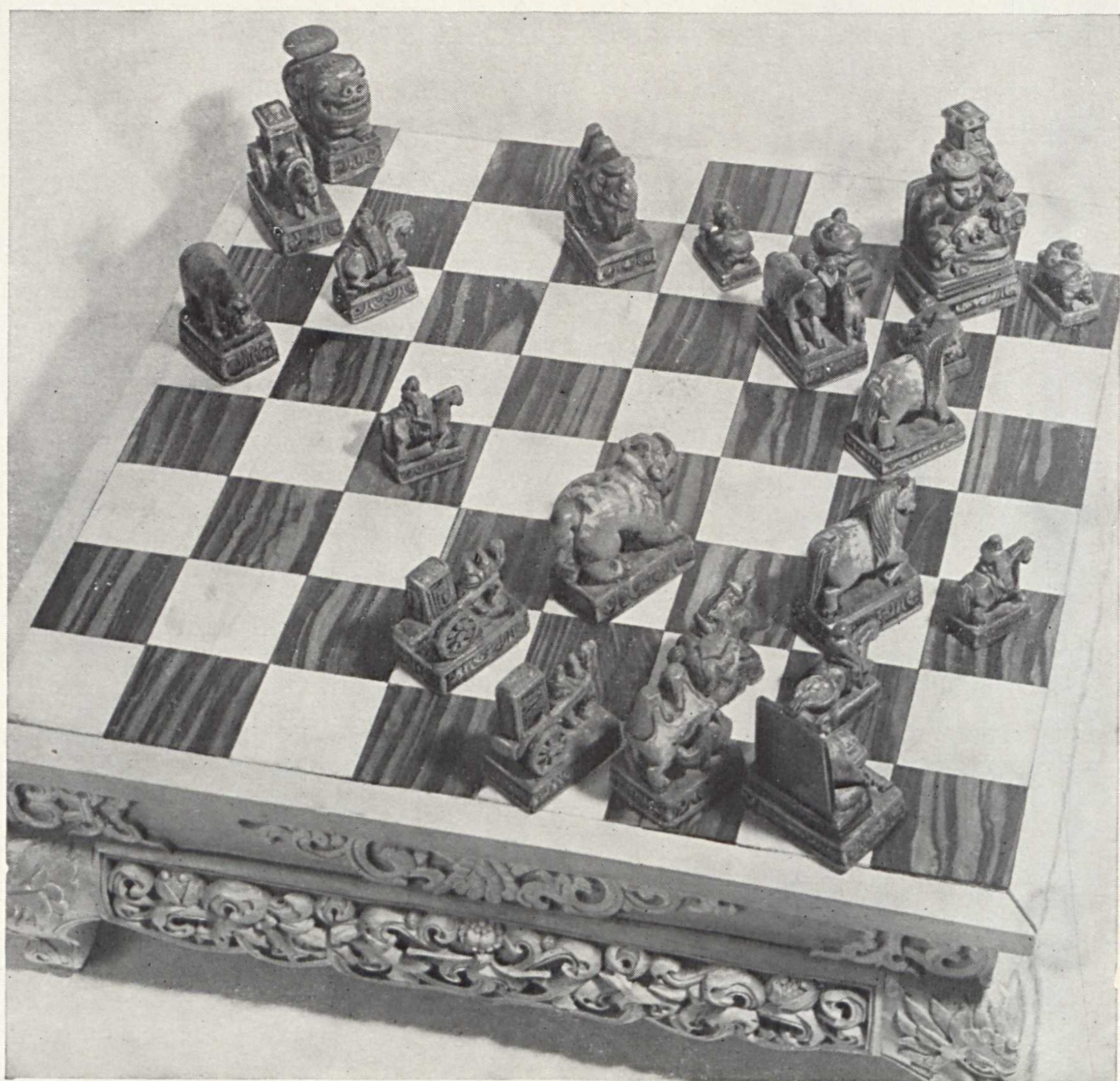
Как повествуют монгольские хроники, в 1657 году на берегах небольшой речушки Эмель сошлись две рати, во главе которых стояли два брата — два смертельных врага,— неподеливших наследство умершего отца. Кровопролитное сражение должно было вот-вот начаться, как вдруг перед войском вышли два юноши — сыновья рассорившихся ханов. Они предложили решить спор, сыграв партию в шахматы. Отцы согласились. Игра сыновей продолжалась ровно столько времени, сколько понадобилось их воинственным родителям, чтобы помириться и спокойно развести по домам свои войска.

Монгольские шахматные фигуры — подлинные шедевры народного искусства. Вряд ли есть еще один вид скульптуры малых форм столь разнообразный по воплощению сюжетов, материалу и приемам художественного исполнения.

Шахматные фигуры резали из кости, рога, дерева и камня, отливали из различных металлов, чаще всего из свинца, олова и серебра. Круг сюжетов шахматных фигур невозможно даже перечислить: это и джигитовка — всадники, скачущие на лошади галопом, рысью, шагом, и приемы монгольской национальной борьбы. В шахматных фигурах часто изображались персонажи популярных народных притч и анекдотов: родители, наказывающие нерадивого сына, неосторожные влюбленные и так далее. Фигуры часто являлись как бы крошечными копиями реальных предметов, например, юрт, различного типа повозок, а также лошадей с жеребятами, верблюдицы с верблюжатами. В настоящее время в шахматах появляются и новые сюжеты, например, автомобили, красные батыры.

Как исторические, так и современные монгольские шахматные фигуры, при их миниатюрности, поражают выразительностью пластики и подлинно монументальным характером.

Татьяна Сергеева



Декоративное Искусство СССР

**журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна**

**Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 5(258).1979
Основан в 1957 году**

На обложке:
Деревянная конструкция
монгольской юрты

В номере:

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

*А05089 5.IV.1979
Сдано в набор 6.III.1979
Бумага мелованная
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 12,625
Условных печатных листов 8,19
Печатных листов 7
Зак. 4707. Тираж 34.350
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21*

